image
not
available

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

Class

Digitized by Google

HAUSSCHATZ DES WISSENS

Digitized by Google

Erich Oldriani
XII. 1891.

Digitized by Google

Digitized by Google

Hausschatz des Wissens.

Geschichte der Weltlitteratur und des Theaters aller Zeiten und Völker.

Digitized by Google

Hausschatz des Wissens.

Abteilung X (Band 15 und 16).

Geschichte der Weltlitteratur

und des

Theaters aller Zeiten und Völker

von

Julius Hart.

Neudamm.
Verlag von J. Neumann.
1896.

Digitized by Google

Geschichte

der

Weltlitteratur

und des

Theaters aller Zeiten und Völker

von

Julius Hart.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

In zwei Bänden.

Gegen 1000 Abbildungen im Text. Zahlreiche Tafeln in Schwarz- und Farbendruck.

Band II.

Neudamm.
Verlag von J. Neumann.
1896.

Digitized by Google

GENERAL

Recht der Übersetzung vorbehalten.

Druck von J. Neumann in Neudamm.

Digitized by Google

PN553
H35
v. 2

Inhalts-Verzeichnis

zum II. Bande.

Sechstes Buch. Spätmittelalter und Frührenaissance: Seite

Das 14. und 15. Jahrhundert 1
Italien im Zeitalter Dante's 9
Die bürgerlich-gelehrte Poesie in Frankreich, Spanien und den germanischen Ländern 43
Die Anfänge des neueren Dramas 87

Siebentes Buch. Renaissance und Reformation:

Das Zeitalter der Renaissance und Reformation 101
Der Humanismus und die neulateinische Poesie 125
Die italienische Renaissancepoesie 141
Spanien im Zeitalter des Cervantes. Die portugiesische Poesie 187
Renaissance und Reformation in Frankreich 227
Die deutsche Litteratur im Zeitalter der Reformation . . . 251
England im Zeitalter Shakespeare's 297

Achtes Buch. Gegenrenaissance und Gegenreformation:

Das Zeitalter der Gegenrenaissance und Gegenreformation . 361
Die Südromanen und der Verfall der Renaissancekunst . . . 379
Die klassische Litteratur der Franzosen 407
England und die Niederlande 477
Die deutsche Litteratur des 17. Jahrhunderts 511

Neuntes Buch. Die Zeit der Aufklärung:

England, Frankreich und Deutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts 549

169210

Digitized by Google

Seite

England und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts 603
Um- und Rückschau über die geringeren Litteraturen des 18. Jahrhunderts 657
Die Humanitätspoesie in Deutschland 689

Zehntes Buch. Das 19. Jahrhundert:

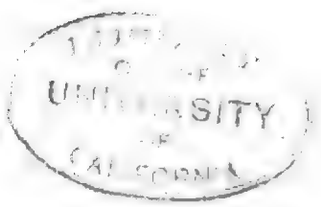
Die Romantik in Deutschland 807
Die Romantik des germanischen Auslandes 845
Die romanischen Litteraturen in der Zeit des Nachklassicismus und der Romantik 865
Der Realismus des 19. Jahrhunderts in der deutschen Litteratur 895
Der Realismus und die Litteraturen des Auslandes . . . 937
Der Osten Europas im 19. Jahrhundert 977
Ausblick 999

Sach- und Namenregister 1009

Digitized by Google

Druck und Verlag: J. Neumann, Neudamm.

Digitized by Google



Digitized by Google

LIBRARY OF THE UNIVERSITY

Das vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert.

Das Emporkommen des Bürgertums. Die politischen Kämpfe der Zeit. Verfall der ritterlichen Gesellschaft. Niedergang des Papsttums und der Kirche. Reformatorische Bestrebungen. Die Mystik. Das Sekten- und Ketzerwesen. Die weltliche Wissenschaft. Lehrhafte Richtung der Zeit. Ihr Sinn für das Nützliche. Umgestaltung der Litteratur durch den bürgerlichen Geist. Realistische und tendenziöse Bestrebungen in der Kunst. Der Übergangscharakter dieser Zeit und ihrer Poesie. Italien an der Spitze der Kultur.

Aus einer vorwiegend idealen religiösen Begeisterung waren die Kreuzzüge hervorgegangen; Schwärmernaturen und phantastische Jünglingsköpfe hatten sie in Scene gesetzt, und die Ritter spielten in dem großen Schauspiel die Rolle der Heldendarsteller. Aber als der Erfolg zuletzt den hochgespannten Erwartungen so wenig entsprach, da verfiel die Sache dem Spott und einer sehr kühlen Kritik. Weltliche Interessen traten zuletzt ganz in den Vordergrund, und den Vorteil zog nicht die ritterliche Welt, sondern die kluge Spekulation von Kaufleuten. Die italienischen See- und Handelsstädte, vor allen Venedig, trugen den Gewinn an erster Stelle davon, gewannen gewaltige Reichtümer und nahmen außerordentlich an Macht und Ansehen zu. In Italien, wo das Rittertum nie eine so große Rolle gespielt hatte, wie in Frankreich, England und Deutschland, wo für die Entwickelung des Städtewesens schon seit länger die günstigsten Bedingungen vorhanden waren, kam früher als in den übrigen Ländern das Bürgertum empor. Auch in den Kämpfen mit den deutschen Kaisern hatte der italienische Städter seine Kraft kennen gelernt und sich dabei ein stolzes Selbstbewußtsein und einen feurigen Patriotismus erworben. Mit dem materiellen Besitz floß ihm zugleich die Bildung zu, und nun will auch er an der Leitung der öffentlichen Angelegenheiten seinen Anteil haben; waren es zunächst nur der Geistliche, dann nur der Pfaff und der Ritter gewesen, die sich den Luxus eines höheren und reicheren Geistes-

Digitized by Google

lebens gönnen durften, so greift jetzt der dritte Stand nicht minder eifrig nach den edleren Früchten der Kultur. Bereits gegen Ende des vorigen Zeitraumes hat er sich geregt, sandte er seine ersten Pioniere voraus, jetzt aber wagte er sich offener mit dem Bekenntnis seines eigenen Wesens hervor und suchte nach Ausdruck für seine besondere Gedanken- und Empfindungswelt. Das alte politische Ideal des Mittelalters von der Wiederherstellung des römischen Reiches erhielt statt der früheren cäsarischen schon eine bürgerlich demokratische Färbung. Nicht das kaiserliche, sondern das republikanische Rom wollten ein Arnold von Brescia, ein Cola Rienzi wiederherstellen. Und wie in Italien, so war es auch in den übrigen Ländern. Überall rüttelte das Bürgertum an den Fesseln, in welche es bis dahin geschlagen war. Freilich streifte es diese noch nicht von sich ab und gelangte noch nicht zu jener Höhe, auf der es im Zeitalter der vollendeten Renaissance und Reformation steht. Das 14. und 15. Jahrhundert tragen den ausgeprägten Charakter einer Übergangszeit, des chaotischen Gärens und Ringens. Das Alte besteht mit äußerlichem Glanz fort und behauptet den Schein der früheren Macht, während das Neue noch unsicher umhertastet und zu keiner harmonischen Vollendung gelangt. Politische Kämpfe, Bürgerkriege, Kriege der Stände untereinander, innere Unruhen stehen im Vordergrunde, und klug weiß das Bürgertum die Vorteile auszunützen, die ihm aus dem Kampf des Königtums mit dem Rittertum erwachsen. In Frankreich und Spanien befestigt sich mehr und mehr, gefördert durch den dritten Stand, der sich dabei selber zu kräftigen weiß, das monarchische Regiment, während in England die Barone den Geist der Freiheit und des Fortschritts vertreten und der Krone für sich und das Volk die magna charta abtrutzen, dieses erste Manifest einer modernen Staatsauffassung. Deutschland löst sich politisch mehr auf, als daß es sich befestigt. Im Kampf der verschiedenen Gewalten untereinander beweist keine eine entschiedene Übermacht, aber das Bürgertum gewinnt doch mehr und mehr an Ansehen und Einfluß. Es entsteht der große Städtebund der Hansa, und die Schweizer Bauern triumphieren in einer Reihe von Schlachten über ritterliche Heere und Waffen.

Die adelige Gesellschaft, welche dem Geist der Weltfreudigkeit zuerst die Bahn gebrochen und im 12. und 13. Jahrhundert der westlich-europäischen Kultur führend vorangeschritten war, hatte sich innerlich erschöpft und wußte keine neuen Entwickelungswege einzuschlagen. Sie führte noch immer ein glänzendes äußeres Dasein, aber auch nur ein äußerlich glänzendes Dasein. Sie verfiel einem hohlen Luxus, liebt in prunkvollen Kleidern einher zu stolzieren, sich mit kostbaren Rüstungen und Waffen zu schmücken und üppige Feste, Turniere und Trinkgelage zu feiern. Rauf- und raublustig legte sich der Ritter an die Straße, um die nach der Messe ziehenden Kaufleute zu überfallen. Aber der gewappnete Krieger,

Digitized by Google

der auf seine Körperstärke, seinen Mut, auf Lanze und Schwert pocht und als Einzelpersönlichkeit in der Schlacht etwas bedeutet, der ganz allein, wie die Ritterromane phantasierten, große Heere in die Flucht schlägt, hat seine Rolle ausgespielt, als zuletzt das Pulver erfunden wird; die Zeit der Vorherrschaft der Ritter schließt damit endgiltig ab.

Große Männer, wie Gregor VII. und Innocenz III., hatten die Macht der im Papsttum verkörperten offiziellen christlichen Kirche zur größten Entfaltung gebracht. Ideale Köpfe, starke Geister, tief empfindende Naturen trugen den Sieg über die weltlichen Machthaber davon, weil auf ihrer Seite die geistige Überlegenheit war. Aber das Wehe den Siegern! galt auch hier. Wie in Deutschland ein Kaiser dem anderen entgegentrat, so standen auch Päpste gegeneinander auf, die sich gegenseitig mit Bannflüchen und Achterklärungen verfolgten. Niedere materielle Interessen verdrängten die höheren geistigen Bestrebungen, und im Exil zu Avignon sanken die Stellvertreter Gottes wiederum auf die tiefste Stufe der Würdelosigkeit herab. An Haupt und Gliedern verfiel von neuem die Kirche, und Kloster- und Weltgeistlichkeit führten ein Leben der ausschweifenden Üppigkeit und wüsten Weltlichkeit. Die kritische Stimmung, die Spottlust und die Feindschaft, welche schon die Ritter dem Brahmanentum entgegengebracht hatten, vertieften sich infolgedessen nur noch mehr und ergriffen die ganze Laienwelt. Jene Gelehrten, die als Vorläufer des Humanismus schon im Kreuzzugszeitalter an der Arbeit waren, die Ehrfurcht vor dem Priesterrock zu untergraben, fanden noch mehr Stoff zur Satire, und die bürgerliche Welt rang sich zu noch höherer geistiger Freiheit empor, als es die Barone vermochten. Wenn diese mit heißblütigem Pathos deklamierten, so hielt der Bürger die Kirche nur noch des Spottes wert. Neben diese negativen Geister traten dann die positiven Naturen. Wenn man die Kirche angriff, so griff man noch nicht das Christentum an. Man war ebenso strenggläubig wie in den früheren Jahrhunderten. Der Glaube an die allein seligmachende Wahrheit der christlichen Religion hatte noch keine Einbuße erlitten. Der Niedergang des kirchlichen Lebens rief auch jetzt wieder die Erbitterung und Beschämung aller ernsteren Geister wach, und diese forderten statt des äußerlichen Formelwesens die innerliche Vertiefung, stellten der Prunksucht der geistlichen Machthaber, wie es immer und überall geschieht, urchristliche Ideale, Armut und Selbstentsagung, entgegen. Man wollte selbst keine Kirchen mehr dulden, denn auch der Stall ist ein Haus Gottes. Die Mystik entfaltete sich auf dem Boden Deutschlands und zeitigte dort einen ihrer schönsten Blütenflore. Franziskanermönche, wie David von Augsburg und Berthold von Regensburg, dieser einer der gewaltigsten deutschen Prosaiker der Zeit, ergriffen durch die Empfindungsfülle ihrer Predigten die Herzen des Volkes und riefen es zur Einkehr, zur Buße und Besserung auf, die Dominikaner Meister Eckhart, Johannes Tauler

Digitized by Google

und Heinrich Suſo, Nikolaus von Straßburg, Nikolaus von Baſel, der Begründer des Vereins der Gottesfreunde, und andere redeten in dunklen Worten und mit ekſtatiſch ſinnlichen Gluten von dem Liebesbund zwiſchen Seele und Gott, von der Vereinigung mit dem Allgeliebten, welche nur durch die tiefſte Selbſtverſunkenheit erreicht wird. Dieſe Myſtiker wurden von der Kirche verfolgt wie all die Sektierer und Ketzer, all die Reformatoren, welche überall auftraten: in England wagte John Wyclif die Bibel zu überſetzen, und in Prag erlitt Johannes Huß den Feuertod. Aber die Flammen ſeines Scheiterhaufens entzündeten die furchtbarſten und blutigſten Kriege, um ſo furchtbarer, da religiöſe Leidenſchaften ſich mit nationalen vermengten und das von den Germanen umſchnürte tſchechiſche Slaventum verzweifelte, aber vergebliche Anſtrengungen machte, den Druck der deutſchen Herrſchaft zu zerſprengen.

Religiöſes Denken und Empfinden erfüllte noch immer die Seele vor allem anderen, und die Theologie war die Herrin, welcher ſich alle anderen Wiſſenſchaften beugen müſſen. Aber es bereitet ſich eine neue Zeit vor, welche die Wiſſenſchaft von dem Joche der Religion zu befreien ſucht und das Wiſſen um ſeiner ſelber willen ſich anzueignen trachtet. Die auf univerſale Kenntniſſe hinzielenden Beſtrebungen eines Albertus Magnus und anderer großer Vorläufer finden weiteren und allgemeineren Anklang, und durch die Ausbreitung der Gelehrſamkeit gewinnen das 14. und 15. Jahrhundert ein ganz beſonderes charakteriſtiſches Gepräge. In den Tagen der Kreuzzüge gab es noch keine eigentliche Wiſſenſchaft in den europäiſchen Ländern. Die Bildung beſchränkte ſich auf den Beſitz mehr elementarer Kenntniſſe, und man konnte ſich daher noch an einer ihren Grundzügen nach kindlich-phantaſtiſchen Poeſie genügen laſſen, welche die Wirklichkeitswelt von einer Welt bunten, oft albernen Wunderſpuks gar nicht zu trennen vermochte. Die am Äußerlichen haftende Neugierde jener Zeit vertiefte ſich jetzt zu einem tieferen und ernſteren Wiſſensdrang, und das Vernünftige verdrängte das Phantaſtiſche. Der Drang nach ſicheren und poſitiven Kenntniſſen war um ſo ſtärker, als er ein neuer war und friſche, bis dahin brach gelegene Seelenkräfte weckte. Das Zeitalter ſchätzte über alles die Gelehrſamkeit hoch, gelehrt ſein war der höchſte Stolz des Gebildeten und, wer's eben vermochte, liebte die prunkhafte Ausſtellung alles deſſen, was er wußte. Der Reiſende Marco Polo aus Venedig lernte in den Dienſten des Groß-Khans der Mongolei in den Jahren 1271 bis 1295 Aſien bis an den Stillen Ocean kennen und gab, mit ſeinen vielgeleſenen Berichten vielleicht den Anſtoß zur Erfindung des Schießpulvers, der Buchdruckerkunſt, des Aſtrolabiums u. ſ. w., und Wiſſensdurſt führte auch den Engländer John Maundeville (geb. um 1300, geſt. 1371 oder 72) nach dem Morgenlande hin, wo er dreiunddreißig Jahre lang ſich aufhielt und beſonders Paläſtina durchforſchte. Die weltliche Wiſſenſchaft nahm mächtigen Aufſchwung, als

Digitized by Google

Eine Sitzung der Lehrer der Pariſer Univerſität.
Miniatur aus einem Manuſkript der Nationalbibliothek zu Paris.
(Nach Lacroix.)

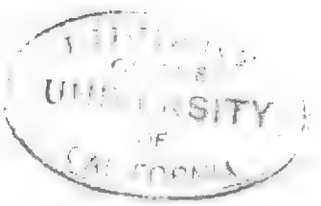
Digitized by Google

im 15. Jahrhundert in Italien die ersten Humanisten auf der Walstatt erschienen, die Philologen und Altertumsforscher, welche die versunkene Welt der Antike aus Schutt und Trümmern ausgruben. Und die Erfindung der Buchdruckerkunst 1461 bezeichnet dann einen der großen Marksteine, welche zwei Weltalter entscheidend voneinander trennen und die Periode der vollerblühten Renaissance-Kultur anzeigen.

Wie aber fast immer in solchen vorzugsweise auf das Lehrhafte gerichteten Perioden, nimmt auch diesmal der menschliche Geist ein trockenes und nüchternes Wesen an, und schulmeisterliches Gebaren läßt Phantasie- und Empfindungsvermögen kümmern. Es kommt dazu der Einfluß des besonderen bürgerlichen Denkens und Empfindens, wie es aus den wirtschaftlichen Verhältnissen des dritten Standes heraus erwuchs. Dem Priester, welcher das Irdische und Weltliche wenigstens in der Idee ganz verachtete, der ritterlichen Kriegerkaste, die sich ihre Reichtümer mit dem Schwert erworben hatte und durch die bloße Geburt auf die Höhen des Lebens gerückt war, deren wesentliche Beschäftigung in Kämpfen, Jagen, Spielen, Trinken, Lieben und Müßiggehen bestand und welche Ehre, Ruhm, Treue, sowie ähnlichen geistigeren Idealen nachstrebte, stellte der Bürgerstand seine in erster Linie auf das rein Materielle gerichtete Weltanschauung entgegen. Der Bürgerstand war, was jene beiden Stände nicht waren, in nationalökonomischer Hinsicht produktiv. Er und der Bauernstand schafften die Güter, die jene nur verzehren konnten. Wenn der adelige Ritter mit Verachtung herabblickte auf alles, was Arbeit hieß, so erhob der Bürger die Arbeit, der er allein seine Lebensfähigkeit, Weltstellung und Genüsse verdankte, zum höchsten Ideal. Der tüchtigste Arbeiter war der tüchtigste Mensch, und damit gestaltete die bürgerliche Moral die Weltanschauung wesentlich um. Solange das Priestertum die Litteratur und die Bildung beherrscht hatten, richtete der Geist all seine Aufmerksamkeit auf die Eroberung des Jenseits und des Himmels, der Ritter erschloß ihm die irdische Welt, eine Welt zunächst, in der man wohl, das Schwert in der Faust, zu sterben weiß, aber vor allem sich amüsiert, die Welt einer den materiellen Sorgen entrückten Gesellschaft des Luxus und des Müßigganges. Der Städter sah das Dasein doch mit ganz anderen Augen an. Er führte einen nie unterbrochenen Kampf um die Erhaltung seines Lebens in fortwährender Arbeit, in fortwährendem Spekulieren und Sorgen, und die Litteratur tritt damit aus der Welt des Luxus in die der Arbeit hinein. Sie verliert die Lust an dem rein phantastischen Wesen, durch welches die mit dem Alltäglichen unbekannte ritterliche Bildung die Poesie angefüllt hatte. Statt bunter Märchengestalten erblickt sie die Gestalten der Wirklichkeit, wie sie auf den Straßen und in den Schenken daheim sind, und kann nun nicht mehr frei und schrankenlos erfinden, rein aus der Phantasie heraus schaffen, sondern mit den Augen schauend,

mit den Ohren hörend, lernt sie die Beobachtung der Menschen aus der nächsten Umgebung. Der dritte Stand trägt den Wirklichkeitssinn in die Litteratur hinein und erzeugt eine wesentlich realistische Kunst, welche schon in Griechenland und Rom angesetzt hatte, aber erst bei den neuen Völkern, vor allem unter dem Einfluß germanischen Kunstgeistes zum höchsten Flor sich entfaltet. Das Bürgertum mit seiner praktischen und materiellen Weltanschauung brachte auch hier seine Nützlichkeitsgrundsätze zur Geltung. Die Verschönerung des Daseins durch eine Luxuskunst hatte der ritterlich-aristokratische Geist gesucht, der bürgerliche wollte dafür aus der Kunst etwas lernen, wollte sie zur Begleiterin und Ratgeberin in allen Lebenslagen. Und bis in die neueste Zeit hinein hat sich das Bürgertum diese seine Ästhetik bewahrt. Es verlangt, daß die Schaubühne eine moralische Anstalt, daß das Theater wie Schule und Kirche wirken soll, bessernd, erziehend und aufklärend, und beurteilt ein Kunstwerk in erster Linie nach seinen religiösen, ethischen oder politischen Tendenzen. Die bürgerliche Litteratur ist immer ihrem innersten Kerne nach realistisch-tendenziöser Natur gewesen und geblieben. Denn die vom Geiste des dritten Standes beherrschte Bildung, welche im 14. und 15. Jahrhundert ihre ersten Keime zeitigte, hat eine größere und reichere Lebensfähigkeit bewiesen als die vorhergegangene priesterliche und die noch rascher wieder abgestorbene ritterliche Bildung. Diese Periode der bürgerlichen Kultur umspannt den Zeitraum vom Niedergange der mittelalterlichen Posie bis in die Gegenwart hinein und hat ganz anders große Kunstwerke geschaffen als jene beiden Perioden. Das 14. und 15. Jahrhundert bringt die Kämpfe zwischen dem alten und neuen Geist. Wirr fließt alles durcheinander. Das innerlich Überlebte lebt doch noch äußerlich fort, vor allem im Ritterroman, der vom Blut der phantastischen Salonkunst der Kreuzzugszeit durchströmt ist; die bürgerliche Welt aber besitzt für die eigentliche Kunst noch kein feineres und tieferes Verständnis. Das Nützlichkeitsprinzip übt fast die Alleinherrschaft aus und läßt ein Wesen aufkommen, das näher verwandt ist mit dem, wie es in den Tagen der Vorherrschaft der Geistlichkeit bestand, als in den Tagen der ritterlichen Kultur. Die formalen Errungenschaften dieser letzteren gehen teilweise verloren. Aber dennoch zeigt sich eine großartige, mächtig fortschreitende innere Entwickelung. Die Poesie geht nicht zurück, sondern vorwärts. Die rein mechanische Auffassung, die Wilhelm Scherer uns geoffenbart hat, indem er die Zeit von Walther von der Vogelweide bis Goethe für eine 500jährige Zeit des Verfalls und der Erstarrung erklärte, verrät eine große Oberflächlichkeit in der Betrachtung der Dinge. Wenn man das Auge nur auf die Geschichte der deutschen Litteratur gerichtet hält, so mag es allerdings auf den ersten Blick scheinen, als steige die Kunst herab von der Höhe, zu welcher sie von den Rittern emporgeführt war. Doch nur auf den ersten

Digitized by Google


UNIVERSITY

Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
TORONTO

Das vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert.

Das Emporkommen des Bürgertums. Die politischen Kämpfe der Zeit. Verfall der ritterlichen Gesellschaft. Niedergang des Papsttums und der Kirche. Reformatorische Bestrebungen. Die Mystik. Das Sekten- und Ketzerwesen. Die weltliche Wissenschaft. Lehrhafte Richtung der Zeit. Ihr Sinn für das Nützliche. Umgestaltung der Litteratur durch den bürgerlichen Geist. Realistische und tendenziöse Bestrebungen in der Kunst. Der Übergangscharakter dieser Zeit und ihrer Poesie. Italien an der Spitze der Kultur.

Aus einer vorwiegend idealen religiösen Begeisterung waren die Kreuzzüge hervorgegangen; Schwärmernaturen und phantastische Jünglingsköpfe hatten sie in Scene gesetzt, und die Ritter spielten in dem großen Schauspiel die Rolle der Heldendarsteller. Aber als der Erfolg zuletzt den hochgespannten Erwartungen so wenig entsprach, da verfiel die Sache dem Spott und einer sehr kühlen Kritik. Weltliche Interessen traten zuletzt ganz in den Vordergrund, und den Vorteil zog nicht die ritterliche Welt, sondern die kluge Spekulation von Kaufleuten. Die italienischen See- und Handelsstädte, vor allen Venedig, trugen den Gewinn an erster Stelle davon, gewannen gewaltige Reichtümer und nahmen außerordentlich an Macht und Ansehen zu. In Italien, wo das Rittertum nie eine so große Rolle gespielt hatte, wie in Frankreich, England und Deutschland, wo für die Entwickelung des Städtewesens schon seit länger die günstigsten Bedingungen vorhanden waren, kam früher als in den übrigen Ländern das Bürgertum empor. Auch in den Kämpfen mit den deutschen Kaisern hatte der italienische Städter seine Kraft kennen gelernt und sich dabei ein stolzes Selbstbewußtsein und einen feurigen Patriotismus erworben. Mit dem materiellen Besitz floß ihm zugleich die Bildung zu, und nun will auch er an der Leitung der öffentlichen Angelegenheiten seinen Anteil haben; waren es zunächst nur der Geistliche, dann nur der Pfaff und der Ritter gewesen, die sich den Luxus eines höheren und reicheren Geistes-

lebens gönnen durften, so greift jetzt der dritte Stand nicht minder eifrig nach den edleren Früchten der Kultur. Bereits gegen Ende des vorigen Zeitraumes hat er sich geregt, sandte er seine ersten Pioniere voraus, jetzt aber wagte er sich offener mit dem Bekenntnis seines eigenen Wesens hervor und suchte nach Ausdruck für seine besondere Gedanken- und Empfindungswelt. Das alte politische Ideal des Mittelalters von der Wiederherstellung des römischen Reiches erhielt statt der früheren cäsarischen schon eine bürgerlich demokratische Färbung. Nicht das kaiserliche, sondern das republikanische Rom wollten ein Arnold von Brescia, ein Cola Rienzi wiederherstellen. Und wie in Italien, so war es auch in den übrigen Ländern. Überall rüttelte das Bürgertum an den Fesseln, in welche es bis dahin geschlagen war. Freilich streifte es diese noch nicht von sich ab und gelangte noch nicht zu jener Höhe, auf der es im Zeitalter der vollendeten Renaissance und Reformation steht. Das 14. und 15. Jahrhundert tragen den ausgeprägten Charakter einer Übergangszeit, des chaotischen Gärens und Ringens. Das Alte besteht mit äußerlichem Glanz fort und behauptet den Schein der früheren Macht, während das Neue noch unsicher umhertastet und zu keiner harmonischen Vollendung gelangt. Politische Kämpfe, Bürgerkriege, Kriege der Stände untereinander, innere Unruhen stehen im Vordergrunde, und klug weiß das Bürgertum die Vorteile auszunützen, die ihm aus dem Kampf des Königtums mit dem Rittertum erwachsen. In Frankreich und Spanien befestigt sich mehr und mehr, gefördert durch den dritten Stand, der sich dabei selber zu kräftigen weiß, das monarchische Regiment, während in England die Barone den Geist der Freiheit und des Fortschritts vertreten und der Krone für sich und das Volk die magna charta abtrutzen, dieses erste Manifest einer modernen Staatsauffassung. Deutschland löst sich politisch mehr auf, als daß es sich befestigt. Im Kampf der verschiedenen Gewalten untereinander beweist keine eine entschiedene Übermacht, aber das Bürgertum gewinnt doch mehr und mehr an Ansehen und Einfluß. Es entsteht der große Städtebund der Hansa, und die Schweizer Bauern triumphieren in einer Reihe von Schlachten über ritterliche Heere und Waffen.

Die adelige Gesellschaft, welche dem Geist der Weltfreudigkeit zuerst die Bahn gebrochen und im 12. und 13. Jahrhundert der westlich-europäischen Kultur führend vorangeschritten war, hatte sich innerlich erschöpft und wußte keine neuen Entwickelungswege einzuschlagen. Sie führte noch immer ein glänzendes äußeres Dasein, aber auch nur ein äußerlich glänzendes Dasein. Sie verfiel einem hohlen Luxus, liebt in prunkvollen Kleidern einher zu stolzieren, sich mit kostbaren Rüstungen und Waffen zu schmücken und üppige Feste, Turniere und Trinkgelage zu feiern. Rauf- und raublustig legte sich der Ritter an die Straße, um die nach der Messe ziehenden Kaufleute zu überfallen. Aber der gewappnete Krieger,

Digitized by Google

der auf seine Körperstärke, seinen Mut, auf Lanze und Schwert pocht und als Einzelpersönlichkeit in der Schlacht etwas bedeutet, der ganz allein, wie die Ritterromane phantasierten, große Heere in die Flucht schlägt, hat seine Rolle ausgespielt, als zuletzt das Pulver erfunden wird; die Zeit der Vorherrschaft der Ritter schließt damit endgiltig ab.

Große Männer, wie Gregor VII. und Innocenz III., hatten die Macht der im Papsttum verkörperten offiziellen christlichen Kirche zur größten Entfaltung gebracht. Ideale Köpfe, starke Geister, tief empfindende Naturen trugen den Sieg über die weltlichen Machthaber davon, weil auf ihrer Seite die geistige Überlegenheit war. Aber das Wehe den Siegern! galt auch hier. Wie in Deutschland ein Kaiser dem anderen entgegentrat, so standen auch Päpste gegeneinander auf, die sich gegenseitig mit Bannflüchen und Achterklärungen verfolgten. Niedere materielle Interessen verdrängten die höheren geistigen Bestrebungen, und im Exil zu Avignon sanken die Stellvertreter Gottes wiederum auf die tiefste Stufe der Würdelosigkeit herab. An Haupt und Gliedern verfiel von neuem die Kirche, und Kloster- und Weltgeistlichkeit führten ein Leben der ausschweifenden Üppigkeit und wüsten Weltlichkeit. Die kritische Stimmung, die Spottlust und die Feindschaft, welche schon die Ritter dem Brahmanentum entgegengebracht hatten, vertieften sich infolgedessen nur noch mehr und ergriffen die ganze Laienwelt. Jene Gelehrten, die als Vorläufer des Humanismus schon im Kreuzzugszeitalter an der Arbeit waren, die Ehrfurcht vor dem Priesterrock zu untergraben, fanden noch mehr Stoff zur Satire, und die bürgerliche Welt rang sich zu noch höherer geistiger Freiheit empor, als es die Barone vermochten. Wenn diese mit heißblütigem Pathos deklamierten, so hielt der Bürger die Kirche nur noch des Spottes wert. Neben diese negativen Geister traten dann die positiven Naturen. Wenn man die Kirche angriff, so griff man noch nicht das Christentum an. Man war ebenso strenggläubig wie in den früheren Jahrhunderten. Der Glaube an die allein seligmachende Wahrheit der christlichen Religion hatte noch keine Einbuße erlitten. Der Niedergang des kirchlichen Lebens rief auch jetzt wieder die Erbitterung und Beschämung aller ernsteren Geister wach, und diese forderten statt des äußerlichen Formelwesens die innerliche Vertiefung, stellten der Prunksucht der geistlichen Machthaber, wie es immer und überall geschieht, urchristliche Ideale, Armut und Selbstentsagung, entgegen. Man wollte selbst keine Kirchen mehr dulden, denn auch der Stall ist ein Haus Gottes. Die Mystik entfaltete sich auf dem Boden Deutschlands und zeitigte dort einen ihrer schönsten Blütenflore. Franziskanermönche, wie David von Augsburg und Berthold von Regensburg, dieser einer der gewaltigsten deutschen Prosaiker der Zeit, ergriffen durch die Empfindungsfülle ihrer Predigten die Herzen des Volkes und riefen es zur Einkehr, zur Buße und Besserung auf, die Dominikaner Meister Eckhart, Johannes Tauler

und Heinrich Suso, Nikolaus von Straßburg, Nikolaus von Basel, der Begründer des Vereins der Gottesfreunde, und andere redeten in dunklen Worten und mit ekstatisch sinnlichen Gluten von dem Liebesbund zwischen Seele und Gott, von der Vereinigung mit dem Allgeliebten, welche nur durch die tiefste Selbstversunkenheit erreicht wird. Diese Mystiker wurden von der Kirche verfolgt wie all die Sektierer und Ketzer, all die Reformatoren, welche überall auftraten: in England wagte John Wyclif die Bibel zu übersetzen, und in Prag erlitt Johannes Huß den Feuertod. Aber die Flammen seines Scheiterhaufens entzündeten die furchtbarsten und blutigsten Kriege, um so furchtbarer, da religiöse Leidenschaften sich mit nationalen vermengten und das von den Germanen umschnürte tschechische Slaventum verzweifelte, aber vergebliche Anstrengungen machte, den Druck der deutschen Herrschaft zu zersprengen.

Religiöses Denken und Empfinden erfüllte noch immer die Seele vor allem anderen, und die Theologie war die Herrin, welcher sich alle anderen Wissenschaften beugen müssen. Aber es bereitet sich eine neue Zeit vor, welche die Wissenschaft von dem Joche der Religion zu befreien sucht und das Wissen um seiner selber willen sich anzueignen trachtet. Die auf universale Kenntnisse hinzielenden Bestrebungen eines Albertus Magnus und anderer großer Vorläufer finden weiteren und allgemeineren Anklang, und durch die Ausbreitung der Gelehrsamkeit gewinnen das 14. und 15. Jahrhundert ein ganz besonderes charakteristisches Gepräge. In den Tagen der Kreuzzüge gab es noch keine eigentliche Wissenschaft in den europäischen Ländern. Die Bildung beschränkte sich auf den Besitz mehr elementarer Kenntnisse, und man konnte sich daher noch an einer ihren Grundzügen nach kindlich-phantastischen Poesie genügen lassen, welche die Wirklichkeitswelt von einer Welt bunten, oft albernen Wunderspuks gar nicht zu trennen vermochte. Die am Äußerlichen haftende Neugierde jener Zeit vertiefte sich jetzt zu einem tieferen und ernsteren Wissensdrang, und das Vernünftige verdrängte das Phantastische. Der Drang nach sicheren und positiven Kenntnissen war um so stärker, als er ein neuer war und frische, bis dahin brach gelegene Seelenkräfte weckte. Das Zeitalter schätzte über alles die Gelehrsamkeit hoch, gelehrt sein war der höchste Stolz des Gebildeten und, wer's eben vermochte, liebte die prunkhafte Ausstellung alles dessen, was er wußte. Der Reisende Marco Polo aus Venedig lernte in den Diensten des Groß-Khans der Mongolei in den Jahren 1271 bis 1295 Asien bis an den Stillen Ocean kennen und gab, mit seinen vielgelesenen Berichten vielleicht den Anstoß zur Erfindung des Schießpulvers, der Buchdruckerkunst, des Astrolabiums u. s. w., und Wissensdurst führte auch den Engländer John Maundeville (geb. um 1300, gest. 1371 oder 72) nach dem Morgenlande hin, wo er dreiunddreißig Jahre lang sich aufhielt und besonders Palästina durchforschte. Die weltliche Wissenschaft nahm mächtigen Aufschwung, als

Digitized by Google

Eine Sitzung der Lehrer der Pariſer Univerſität.
Miniatur aus einem Manuſkript der Nationalbibliothek zu Paris.
(Nach Lacroix.)

Digitized by Google

im 15. Jahrhundert in Italien die ersten Humanisten auf der Walstatt erschienen, die Philologen und Altertumsforscher, welche die versunkene Welt der Antike aus Schutt und Trümmern ausgruben. Und die Erfindung der Buchdruckerkunst 1461 bezeichnet dann einen der großen Marksteine, welche zwei Weltalter entscheidend voneinander trennen und die Periode der vollerblühten Renaissance-Kultur anzeigen.

Wie aber fast immer in solchen vorzugsweise auf das Lehrhafte gerichteten Perioden, nimmt auch diesmal der menschliche Geist ein trockenes und nüchternes Wesen an, und schulmeisterliches Gebaren läßt Phantasie- und Empfindungsvermögen kümmern. Es kommt dazu der Einfluß des besonderen bürgerlichen Denkens und Empfindens, wie es aus den wirtschaftlichen Verhältnissen des dritten Standes heraus erwuchs. Dem Priester, welcher das Irdische und Weltliche wenigstens in der Idee ganz verachtete, der ritterlichen Kriegerkaste, die sich ihre Reichtümer mit dem Schwert erworben hatte und durch die bloße Geburt auf die Höhen des Lebens gerückt war, deren wesentliche Beschäftigung in Kämpfen, Jagen, Spielen, Trinken, Lieben und Müßiggehen bestand und welche Ehre, Ruhm, Treue, sowie ähnlichen geistigeren Idealen nachstrebte, stellte der Bürgerstand seine in erster Linie auf das rein Materielle gerichtete Weltanschauung entgegen. Der Bürgerstand war, was jene beiden Stände nicht waren, in nationalökonomischer Hinsicht produktiv. Er und der Bauernstand schafften die Güter, die jene nur verzehren konnten. Wenn der adelige Ritter mit Verachtung herabblickte auf alles, was Arbeit hieß, so erhob der Bürger die Arbeit, der er allein seine Lebensfähigkeit, Weltstellung und Genüsse verdankte, zum höchsten Ideal. Der tüchtigste Arbeiter war der tüchtigste Mensch, und damit gestaltete die bürgerliche Moral die Weltanschauung wesentlich um. Solange das Priestertum die Litteratur und die Bildung beherrscht hatten, richtete der Geist all seine Aufmerksamkeit auf die Eroberung des Jenseits und des Himmels, der Ritter erschloß ihm die irdische Welt, eine Welt zunächst, in der man wohl, das Schwert in der Faust, zu sterben weiß, aber vor allem sich amüsiert, die Welt einer den materiellen Sorgen entrückten Gesellschaft des Luxus und des Müßigganges. Der Städter sah das Dasein doch mit ganz anderen Augen an. Er führte einen nie unterbrochenen Kampf um die Erhaltung seines Lebens in fortwährender Arbeit, in fortwährendem Spekulieren und Sorgen, und die Litteratur tritt damit aus der Welt des Luxus in die der Arbeit hinein. Sie verliert die Lust an dem rein phantastischen Wesen, durch welches die mit dem Alltäglichen unbekannte ritterliche Bildung die Poesie angefüllt hatte. Statt bunter Märchengestalten erblickt sie die Gestalten der Wirklichkeit, wie sie auf den Straßen und in den Schenken daheim sind, und kann nun nicht mehr frei und schrankenlos erfinden, rein aus der Phantasie heraus schaffen, sondern mit den Augen schauend,

mit den Ohren hörend, lernt sie die Beobachtung der Menschen aus der nächsten Umgebung. Der dritte Stand trägt den Wirklichkeitssinn in die Litteratur hinein und erzeugt eine wesentlich realistische Kunst, welche schon in Griechenland und Rom angesetzt hatte, aber erst bei den neuen Völkern, vor allem unter dem Einfluß germanischen Kunstgeistes zum höchsten Flor sich entfaltet. Das Bürgertum mit seiner praktischen und materiellen Weltanschauung brachte auch hier seine Nützlichkeitsgrundsätze zur Geltung. Die Verschönerung des Daseins durch eine Luxuskunst hatte der ritterlich-aristokratische Geist gesucht, der bürgerliche wollte dafür aus der Kunst etwas lernen, wollte sie zur Begleiterin und Raterin in allen Lebenslagen. Und bis in die neueste Zeit hinein hat sich das Bürgertum diese seine Ästhetik bewahrt. Es verlangt, daß die Schaubühne eine moralische Anstalt, daß das Theater wie Schule und Kirche wirken soll, bessernd, erziehend und aufklärend, und beurteilt ein Kunstwerk in erster Linie nach seinen religiösen, ethischen oder politischen Tendenzen. Die bürgerliche Litteratur ist immer ihrem innersten Kerne nach realistisch-tendenziöser Natur gewesen und geblieben. Denn die vom Geiste des dritten Standes beherrschte Bildung, welche im 14. und 15. Jahrhundert ihre ersten Keime zeitigte, hat eine größere und reichere Lebensfähigkeit bewiesen als die vorhergegangene priesterliche und die noch rascher wieder abgestorbene ritterliche Bildung. Diese Periode der bürgerlichen Kultur umspannt den Zeitraum vom Niedergange der mittelalterlichen Posie bis in die Gegenwart hinein und hat ganz anders große Kunstwerke geschaffen als jene beiden Perioden. Das 14. und 15. Jahrhundert bringt die Kämpfe zwischen dem alten und neuen Geist. Wirr fließt alles durcheinander. Das innerlich Überlebte lebt doch noch äußerlich fort, vor allem im Ritterroman, der vom Blut der phantastischen Salonkunst der Kreuzzugszeit durchströmt ist; die bürgerliche Welt aber besitzt für die eigentliche Kunst noch kein feineres und tieferes Verständnis. Das Nützlichkeitsprinzip übt fast die Alleinherrschaft aus und läßt ein Wesen aufkommen, das näher verwandt ist mit dem, wie es in den Tagen der Vorherrschaft der Geistlichkeit bestand, als in den Tagen der ritterlichen Kultur. Die formalen Errungenschaften dieser letzteren gehen teilweise verloren. Aber dennoch zeigt sich eine großartige, mächtig fortschreitende innere Entwickelung. Die Poesie geht nicht zurück, sondern vorwärts. Die rein mechanische Auffassung, die Wilhelm Scherer uns geoffenbart hat, indem er die Zeit von Walther von der Vogelweide bis Goethe für eine 500jährige Zeit des Verfalls und der Erstarrung erklärte, verrät eine große Oberflächlichkeit in der Betrachtung der Dinge. Wenn man das Auge nur auf die Geschichte der deutschen Litteratur gerichtet hält, so mag es allerdings auf den ersten Blick scheinen, als steige die Kunst herab von der Höhe, zu welcher sie von den Rittern emporgeführt war. Doch nur auf den ersten

Digitized by Google

Blick. Ein tieferes Verständnis für die Entwickelung der deutschen Poesie gewinnt man nur, wenn man sie im Zusammenhang mit den Litteraturen der übrigen Völker betrachtet. Und da ergiebt sich bald, daß auch hier von einem eigentlichen Verfall nicht die Rede sein kann. Alte überlebte Formen sterben ab, aber während dieses Absterbens entwickeln sich neue höhere und feiner organisierte Gebilde.

Um das Wesen dieses Neuen völlig zu erkennen, die großen Fortschritte der Poesie über die ritterlich mittelalterliche Kunst hinaus zu verstehen, muß man jetzt in erster Linie seine Schritte nach Italien lenken. Die neue gelehrte bürgerliche Poesie entfaltet sich hier am reinsten und bedeutsamsten, entfaltet sich hier am frühesten. Wenn im Zeitalter der Kreuzzüge die Nord- und Südfranzosen der westeuropäischen Menschheit führend vorangingen und der Welt der Bildung ihre Gesetze vorschrieben, so sind jetzt die Italiener die Pioniere einer Kultur, welche aus dem Dunstkreis städtischen und bürgerlichen Lebens ihre Nahrung zieht.

Digitized by Google

Italien im Zeitalter Dante's.

Kurzer Rückblick auf die italienische Poesie vor Dante. Guido Guinicelli, der Erfinder des „neuen süßen Stils". Die philosophische Lyrik in Florenz. Guido Cavalcanti. Die Florentinische Realistenschule. Cecco. Dante. Seine Bedeutung für die Entwickelung der Poesie. Dante's Kunst als der umfassendste Ausdruck des mittelalterlichen Geistes. Die neuen Elemente in seiner Kunst. Dante als der Begründer des Individualismus. Dante's Charakter. Dante's Leben. Die „göttliche Komödie". Petrarca. Vergleiche zwischen Dante und Petrarca. Petrarca's antikrömische Studien und Ideale. Das Schwankende seiner Natur. Der Charakter seiner Poesie als einer akademisch-klassischen Gelehrtenpoesie. Der Formalismus seiner Kunst. Bedeutung Petrarca's für die Entwickelung der Poesie. Die Sonette an Laura. Die Triumphe. Boccaccio. Sein Leben und Entwickelungsgang. Seine Bedeutung für die Poesie. Der Decamerone. Die Nachahmer Dante's, Petrarca's und Boccaccio's. Stillstand der Poesie im 15. Jahrhundert. Antonio Pucci. Burchiello.

Die lyrische Poesie der provençalischen Troubadours und die epische Unterhaltungspoesie der nordfranzösischen Trouvères hatte auch in Italien, wie bereits erwähnt, Eingang gefunden und war zunächst sklavisch nachgeahmt worden. Italiener von Geburt schrieben in der Mundart ihrer gallischen Lehrer und Meister. Dann that man noch einen Schritt weiter und wagte Verse in der einheimischen Volkssprache zu dichten. Die sizilianische Poetenschule am Hofe Friedrichs II., durch und durch höfischen Geistes, hielt sich am strengsten an die provençalischen Muster, und auch die toskanische Dichtergruppe kam über ein äußerliches Kopistentum nicht hinaus, obwohl sich in ihren politischen Liedern schon etwas vom Wesen des Bürgertums regte. Neben diesen lyrischen Gedichten wanderten in den Kreisen der höheren Bildung die bekannten mittelalterlichen Versromane von Karl dem Großen und König Artus von Hand zu Hand, während das Empfinden des eigentlichen Volkes mehr seinen Ausdruck in der religiösen Lyrik fand, wie sie in Umbrien heranblühte.

Digitized by Google

In Frankreich und Italien kommt darauf eine neue Strömung an die Oberfläche, deren Quelle in den stark aufwachenden weltlichen Bildungsbestrebungen liegt. Neben der Ritterburg und dem Kloster erhebt sich jetzt die Universität als Hochwarte des geistigen Lebens, und in den Kreisen der Gelehrsamkeit hat man nicht nur, wie die alte Klostergeistlichkeit, Sinn für die Wissenschaft vom Jenseits, sondern auch vom Diesseits. Man hat die Araber, man hat Aristoteles und Plato kennen gelernt und neben der Theologie auch mit der Philosophie, mit der Medizin, mit der Naturwissenschaft, mit der Jura, mit der Geschichte und Grammatik sich tiefer beschäftigt. Mit tieferer Inbrunst umfaßt man das Neue, aus dem etwas wie ein religiöser Geist hervoratmet. Wie man früher religiöse Ideen sich allegorisch-sinnbildlich vorzustellen suchte, wie man im „Physiologus" die ganze christliche Heilslehre in Bilder gebracht hatte, so suchte man nun auch die neu gewonnenen Begriffe und Gedanken in derselben Weise für die Phantasie plastisch vorstellbar zu machen. In dieser Periode dringt eine Fülle neuer Erkenntnisse auf den menschlichen Geist ein, die er erst verstandesmäßig begreifen und verstehen lernen muß. und die Phantasie soll helfen, daß der Geist ein klares Verstandesbild sich machen kann. Wie immer in solchen Perioden noch zu neuer und junger Erkenntnisse ordnet sich das poetische Vermögen dem wissenschaftlichen unter und dient ihm. Die Dichtung kann noch nicht Gestalten schaffen, wie die Natur sie schafft, sondern stellt Begriffe dar, wie sie in der Natur gar nicht vorhanden sind, wobei das Bild nichts ist als ein „schöner Schleier, der die philosophische Wahrheit umhüllt". Sie kann noch nicht anders schaffen, weil die neuen Erkenntnisse für den Dichter selber zuerst nur einen Verstandesbesitz ausmachen, aber ihm noch nicht völlig in Fleisch und Blut übergegangen, so zum sicheren Empfinden geworden sind, daß er aus sich heraus, aus dem Unbewußten heraus, Gestalten schafft, denen als etwas ganz Natürliches und Notwendiges das neue Wesen innewohnt. Der Zuhörer würde auch solche neuen Gestalten gar nicht verstehen, wenn ihm der Dichter nicht immer als Erklärung beifügte, was er Neues hat ausdrücken wollen. Ihm würde wohl als Unvernunft erscheinen, was nach Meinung des Dichters höchste Vernunft ist.

Diese gelehrte Dichtung, die im innersten Kerne Wissenschaft war, und um das tot Begriffliche zu überwinden, verzweifelte Anstrengungen machte, etwas Sinnlich-Greifbares zu schaffen, immer neue Bilder und Vergleiche suchte, um jene Begriffe zu Gestalten umzuformen, aber sie doch nur als Gestalten verkleidete, hatte zuerst den „Roman von der Rose", Latini's Gedicht vom „Schatz" und sonstige allerhand allegorisch-didaktische Poesie hervorgebracht. In Italien fand die neue Poesie den fruchtbarsten Boden und die höchste Vollendung. Die Lyrik war schon früher vom Hof und aus dem Franziskanerkloster an die Universität ausgewandert. An der

Digitized by Google

Hochschule von Bologna, die bisher vor allem durch ihre Pflege der Jurisprudenz sich Ruhm erworben hatte, betrieb man seit der Entdeckung des Aristoteles auch die Philosophie mit glühender Begeisterung. Und hier lebte der Jurist Guido Guinicelli (gest. 1276), der Erfinder des „neuen süßen Stils" der Lyrik. Im Anfang saß er als Schüler zu den Füßen der Provençalen und liebte es, wie diese über die Fragen nachzudenken, wie die Liebe entsteht, was ihr Wesen und ihre Wirkungen sind. Die Vergötterung der Liebe und der Frau war die Quintessenz der ritterlichen Poesie, eine Vergötterung, die in der Galanterie ihren Ursprung besaß. Bei Guinicelli tritt an die Stelle der Galanterie ein philosophischer Enthusiasmus. Platonische Ideen sind auf ihn eingeströmt und haben seine Vorstellungen von der Liebe vergeistigt und vertieft. Die sinnliche Auffassung weicht einer spiritualistischen, und die Liebesentzückungen sind rein geistige Entzückungen. Alles Körperliche fällt von dem geliebten Wesen ab, und die Geliebten begehren und erstreben, heißt das edelste Menschliche suchen, die Tugend und die Vollkommenheit. Wie die Kraft der Gottheit in die himmlischen Intelligenzen überfließt, so fließt von der Geliebten das Empfinden in die Seele des Liebenden hinein. Die Schwärmerei für das Weib und die Liebe erreicht ihren Höhepunkt. Die Geliebte wird zu einer Göttin, der man nur in heiligen Schauern der Ehrfurcht naht, denn sie ist ja im Grunde kein Mensch mehr, sondern ein Begriff, sie ist das allgemeine Ideal, das der Geist gebildet hat. Man begehrt sie deshalb auch nicht mehr, wie man ein irdisches Weib begehrt, und ihr Besitz ist etwas ebenso Unmögliches, wie der Besitz der Vollkommenheit, die nur Gott zukommt. Man will nicht küssen und umarmen, sondern betet an, und wenn ein Blick aus dem Auge der Geliebten den Liebenden trifft, so erfüllt ihn das mit jener höchsten Glückseligkeit, als habe ihn ein Strahl des Lichtes von der Insel der Seligen getroffen. Die Liebe ist eine Sehnsucht nach dem unerreichbaren Höchsten. In Florenz fand die philosophische Lyrik Guinicelli's ihre Fortsetzung und durchtränkte sich dort noch reicher mit allen Elementen der Scholastik. Was bei Guinicelli vorwiegend aus schwärmerischem Empfinden hervorfließt, das nimmt nun weit mehr seinen Weg aus vom reinen Verstand und vom wissenschaftlichen Erkennen, und an Stelle der phantasievollen Bildlichkeit des Erfinders des neuen Stils tritt eine dürrere Abstraktion. Guido Cavalcanti (gest. 1300) ist ein tieferer Denker und ein nüchternerer, trockenerer Dichter als Guinicelli, er arbeitet viel mit wissenschaftlichen Begriffsbestimmungen und offenbart sich als Gelehrter, der Erklärungen und Beweise statt Empfindungen und sinnlicher Vorstellungen geben will. Freilich gewinnen die Ideen an Klarheit und Schärfe, an Fülle und Größe, und immer deutlicher weiß die Florentinische Schule die in ihrem geistigen Wesen noch etwas verschwommene Frauengestalt Guinicelli's als Idealgestalt der damaligen Menschheit, als

Digitized by Google

die Verkörperung der reinsten Frömmigkeit, Tugend und Weisheit auszugestalten. Was diese an künstlerischer Sinnlichkeit verliert, gewinnt sie an Verständlichkeit ihres Gedankenlebens. Das Nüchtern-Gelehrte jedoch, das dieser Lyrik anhaftet, das baldige Erstarren in herkömmlichen Ausdrücken, war der Kunst sehr gefährlich, und glücklicherweise trat dieser philosophisch-gelehrten spiritualistischen Lyrik, deren letzter bedeutende Vertreter Cino von Pistoja (geb. um 1270, gest. 1337) der jüngere Zeitgenosse Dante's ist, eine andere entgegen, welche sich um so inniger an das Irdische und Sinnliche anklammert, der platonischen Liebe gegenüber die geschlechtliche Liebe preist und statt der Erhabenheit das Burleske, Komische, Satirische und Ironische sucht, alte volkstümliche Überlieferungen fortsetzend. Hier ist alles auf materielle Genußsucht gestellt! Eine Poesie der in Reichtümern schwelgenden patrizischen Gesellschaft, welche lebensfroh ein Fest nach dem andern feierte, bei Wein, Tanz und Spiel sich vergnügte, — eine Poesie der Gassen und der Kneipen auch. Der Gegensatz war notwendig, damit die Kunst nicht ganz alles Blut verlor. Aus dieser Schule des Alltagswirklichkeitsrealismus ragt vor allem Cecco Angiolieri aus Siena hervor (gest. um 1312), ein Wirtshausläufer und Würfelspieler, von jenem Wahrheitsdrang des Cynikers beseelt, der aller Welt die Maske der Heuchelei vom Gesicht reißt und sich selber am wenigsten schont. Bald einen wilden Verzweiflungsschrei ausstoßend, bald in Hohngelächter ausbrechend, schleudert er die wildesten Worte gegen Vater und Mutter, deren Tod ihm das Erwünschteste von der Welt sind, gegen das häßliche Weib, mit dem er verheiratet ist, und besingt seine ganz im Sinnlich-Tierischen wurzelnde Neigung zu der Schusterstochter Becchina. Mag der Moralist über diesen Cecco sich entrüsten, der Künstler folgt dem Künstler auch in die Schenke und ins Bordell; Cecco ist ganz anders ein echter und wirklicher Dichter als jene Gelehrten und Philosophen und führt uns statt leerer Begriffe und Allegorien, schöpfungskräftig wie die Natur, lebendige Gestalten vor Augen, die in der Phantasie haften bleiben, redet mit überzeugender Sprache des Herzens, wenn jene oft nur die Sprache des Verstandes führen.

Dante.

So ist denn endlich der Boden genug vorbereitet, daß er die Blüte einer Dante'schen Poesie hervorbringen kann. Nach jahrtausendlangem Schweigen tritt mit Dante Alighieri im Gebiet der europäischen Völker zum erstenmale wieder ein Ewiger, ein Weltdichter hervor, der, wie früher ein Homer, ein Sophokles, die ganze Summe der Kultur in sich zusammenfaßt und zum Ausdruck bringt, alle künstlerischen und geistigen Bestrebungen der

Digitized by Google

Jugendbildnis Dante's.
Das einzige authentische Bildnis des Dichters.
(Nach Giotto.)

Digitized by Google

Zeit, die vor ihm liegt, in einem Brennspiegel auffängt und der Entwickelung neue Bahnen bricht. Auch Dante gehört zu den großen Eklektikern, welche andere Originalitäten aussaugen und mit sich verschmelzen und doch dabei durchaus eigenartige und selbständige Erscheinungen bleiben, ihrem Ich die Herrschaft bewahren, während sie zugleich dieses Ich durch die Aneignung fremder Individualitäten zu einer die ganze Menschheit umschließenden Totalität erweitern. Dante vereinigt in sich die vereinzelten Kräfte der Poesie seiner Zeit und seines Volkes und hat ebensowohl Verständnis für die Kunst eines Guinicelli, wie eines Cavalcanti und Cecco. Damit verkörpert er zugleich die ganze Poesie des Mittelalters, deren einzelne Elemente bei den verschiedenen Völkern wir bereits kennen gelernt haben. Mit Guinicelli verbindet ihn das Schwärmerische und Enthusiastische, mit Cavalcanti die philosophische Nachdenksamkeit und die Gelehrsamkeit, die Didaxis, mit Cecco die scharfe und lebendige künstlerische Sinnlichkeit. Auch das volkstümliche Burleske und Komische der Florentinischen Realisten blieb seinem sonst so sehr auf das Erhabene gerichteten Geiste nicht fremd. Die Prügelscene der Teufel im 22. Gesange des „Inferno" ist von deren Geist durchtränkt, und rein als Künstler steht überhaupt Dante auf dem Boden des Realismus mit seinem Bestreben, möglichst scharf und deutlich Gestalten und Vorgänge sinnlich greifbar für die Phantasie hinzustellen, das Zarteste ebenso klar zu verdeutlichen, wie das Furchtbare und Häßliche. Er ist kein Schönheitsästhetiker, der den Schmerz, der das Niedere schön und wohlgefällig zu machen gestrebt ist, sondern der echt realistische Charakteristiker, der dem Stoff giebt, was dem Stoff zukommt, kein Mittel scheut, das Abstoßende und Gräßliche auch abstoßend und gräßlich erscheinen zu lassen. In den Poesien eines Guinicelli, eines Cavalcanti und Cecco kommen drei Strömungen zur Geltung, welche durch die Dichtung des ganzen Mittelalters sich hinziehen. Die spiritualistische Lyrik Guinicelli's verkörpert die ganze Schwärmerpoesie dieser Zeit, den schmachtenden einmal auf das Himmlische, einmal auf das Irdische gerichteten Geist, wie es im Marienkultus, im Frauenkultus der Provençalen, im Minnegesang daheim ist. Aus Cecco spricht die derbe und rohe Sinnlichkeit, die in allen Ländern der höfischen Poesie einer Bauernpoesie gegenüber heranwachsen ließ. Cecco ist so etwas wie ein italienischer Nithart von Reuenthal. Cavalcanti vertieft hingegen philosophisch die trockene und nüchterne moralische Lehr- und Predigtpoesie, die alte, echte Geistlichenpoesie, jene im innersten Wesen unkünstlerische Didaxis, welche damals in der ästhetisch so ungeschulten Menschheit ein so großes Ansehen behaupten konnte. Indem Dante aber Guinicelli's, Cecco's und Cavalcanti's Seelen in sich vereinigte, bot er seiner Zeit als einziger, was diese sonst an verschiedenen Stellen sich zusammensuchen mußte, er gab alles, was man von der Kunst verlangte: Ekstasen, spiritualistische Verzückungen und schwärmerische An-

Digitized by Google

betung, — volkstümlich-realistische Wirklichkeit, Alltagsdasein — Lehren, Predigten und die Summe der wissenschaftlichen Kenntnisse. Das Mittelalter war angefüllt von Vorstellungen des Häßlichen, Furchtbaren und Grausigen. Die Verachtung der Frau Welt, alles Leiblichen und Irdischen war das eine große Thema der Zeit, und die der Weltfreude so unholde Zeit erzeugte naturgemäß eine groteske Lazarusphantasie. Grob-realistisch malte man sich auch das Jenseits aus, das den sündigen Menschen drüben erwartet. Man glaubte ehrlich an diese Teufel, welche die Seelen mit allen scheußlichen Körperqualen peinigten, so man eben nur aussinnen konnte. Die Phantasie Dante's ist angefüllt mit solchen Bildern des Häßlichen und Grausenhaften, mit so grob-realistischen Vorstellungen von der Hölle, und so energisch, mit so scharfer Sinnlichkeit und Deutlichkeit, als seine Dichterkraft es vermochte, hat kein anderer diese Träume sich vorzustellen gewußt. Das kam ihm künstlerisch so sehr zu gute, daß er die bösen Mächte nicht als bloße Begriffe, sondern als körperliche Gestalten vor sich sah. Ebenso sehr wie mit der Hölle beschäftigte sich aber auch das Mittelalter mit dem himmlischen Jenseits, und den Häßlichkeitsphantasien standen schroff die zartesten, sehnsuchtsvollsten Phantasien von einem Leben im reinen Licht, versunken im Anschauen der Gottheit gegenüber. Hier bot sich der Phantasie der weiteste Spielraum, das Lieblichste und das Holdeste, das Reinste und Keuscheste sich auszumalen, und die Dante'sche Einbildungskraft geht ebenso energisch darauf aus, die höchste Schönheit, wie die höchste Häßlichkeit sich zu versinnbildlichen. Der Dichter besitzt das Ganze der Phantasievorstellungen des Mittelalters und teilt mit dem Mittelalter auch die Eigenart dieser Phantasie, welche sich so gut wie ausschließlich mit dem Jenseits, mit Hölle und Himmel beschäftigt. Der von religiösen Empfindungen vorwiegend beherrschte Geist blickt nur nach oben oder nach unten hin, aber nicht in die Welt, nicht in den Menschen hinein, und wie der ganzen Kunst jener Jahrhunderte, so fehlt auch der Dante'schen das Wissen von der Erde und dem Menschen, welches erst in seiner ganzen Fülle Shakespeare bringt. Aber sie ahnt etwas von diesem Wissen und will es in sich hineinziehen, wie es auch die ritterliche Poesie wollte, ohne doch die Kraft dazu zu besitzen.

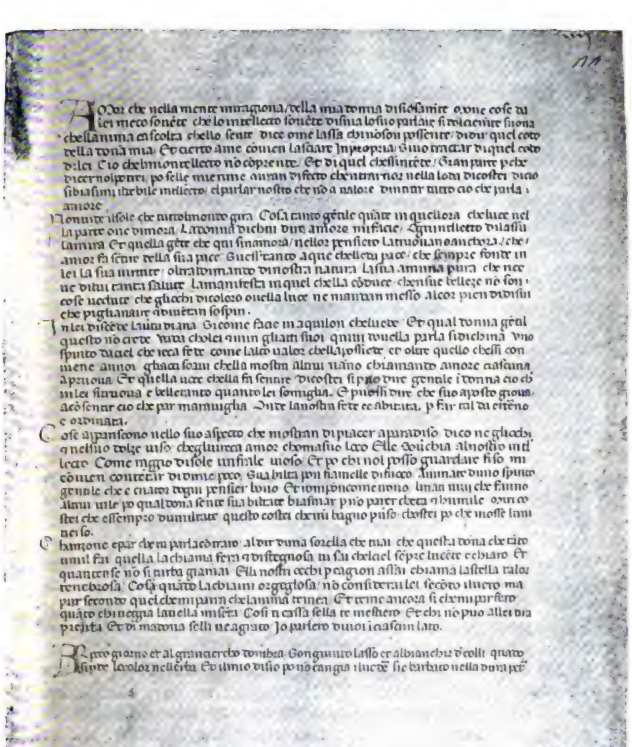
Dante steht als ein vollkommen eigenartiger Poet da; die Homer, Sophokles, Firdusi, Goethe, Shakespeare haben noch alle etwas Gemeinsames miteinander und können zuletzt mit demselben ästhetischen Maßstab gemessen werden als Künstler, die durch und durch und reine Künstler sind. Aber einen Dante muß man ganz aus sich heraus, als etwas Besonderes zu verstehen suchen. Er ist viel zu sehr Didaktiker, Prediger und Gelehrter, als daß man ihn einen reinen Künstler nennen könnte wie jene und doch ein so echter und großer Poet, ein so starker Künstler wiederum, von solcher Gewalt der reinen Anschauungsfähigkeit, daß es

Digitized by Google

thöricht wäre, ihn einen Didaktiker zu nennen. Was seine Poesie dem Verständnis der Gegenwart so schwer zugänglich macht, das ist vielfach auch ihr Übergangscharakter. Sie steht nicht auf einer Höhe der geistigen Entwickelung, diese krönend und abschließend, sondern zwischen zwei Weltaltern als die Kunst einer ringenden Entwickelung, die Welkes und Abgestorbenes wie grün Keimendes zugleich in sich birgt. Dante ist der eigentliche Poet des Mittelalters, aber er ist ebenso sehr der erste moderne Poet, welcher die Wege öffnet, auf denen die neue Kunst einherschreiten wird. Aber er ist weder das eine, noch das andere rein und ausschließlich. Er krönt und vollendet nicht nur die mittelalterliche Dichtung, sondern er überwindet und zerstört sie auch und besitzt von dem Geist des Neuen doch nur eine Ahnung.

Die Großen der Weltpoesie fußen sonst auf dem Boden einer reichen ästhetischen Kultur, Dante hingegen steht am Ende eines langen, schrecklichen Jahrtausends, das eigentlich gar keine Poesie besaß und so gut wie ganz die künstlerische Anschauungsweise verlernt hatte, das Wissenschaft und Kunst wie jede Periode eines jugendlichen, noch halbrohen Bildungslebens miteinander vermengte, alles geistige Leben in den Dienst der Religion stellte und damit auch die Unfreiheit der Kunst nicht überwinden konnte. Mit um so größeren Schwierigkeiten hatte Dante zu kämpfen, um so gewaltiger war die von ihm zu lösende Aufgabe. Erwachsen auf unfruchtbarstem Boden trieb der Baum seiner Poesie dennoch einen reichen, herrlichen Blütenflor. Daß der Dichter noch in manchen Zügen an den Klosterdichter der Vergangenheit erinnert, den Moralisten und Didaktiker, den Prediger, an den Reflexionskünstler, der, statt die Begriffe in Gestalten aufzulösen, sie wissenschaftlich definierte, der wie die Troubadours über die Liebe, so über seine Empfindungen zuweilen auch nur redete, statt sie unmittelbar wirken zu lassen, das darf nicht so sehr in den Vordergrund gerückt werden, wie das Neue, was er bringt. Und das ist so unendlich viel, daß hier nur ganz flüchtig und nur weniges davon berührt werden kann. Man nehme die bekannte Franceska von Rimini-Periode aus der Dante'schen Hölle, — ein paar Verse, die wie ein kurzes, rasches Gewitter vorüberziehen, wie ein Gewitter, das sich in einem einzigen furchtbaren Donnerschlag entladet. Der Stoff ist ein ähnlicher, wie ihn die mittelalterlichen Tristan und Isolden-Epen behandelten, und der klaffende Unterschied zwischen der Art und Weise, wie ein ritterlicher Erzähler einerseits, Dante andererseits denselben Stoff auffassen, ansehen und behandeln, springt sofort in die Augen. Der ritterliche Dichter, das eigentliche Kind des Mittelalters, macht daraus eine uferlose Erzählung, voll von Abenteuern, die leicht erkennen lassen, daß die Seele des Künstlers noch ganz naiv an nichts Gefallen findet als an den äußerlichen Reizen einer merkwürdigen Handlung. Empfindungsleben, Gedankenleben, alles das spielt so gut wie gar keine Rolle in der Kunst. Die Menschen, die

Digitized by Google



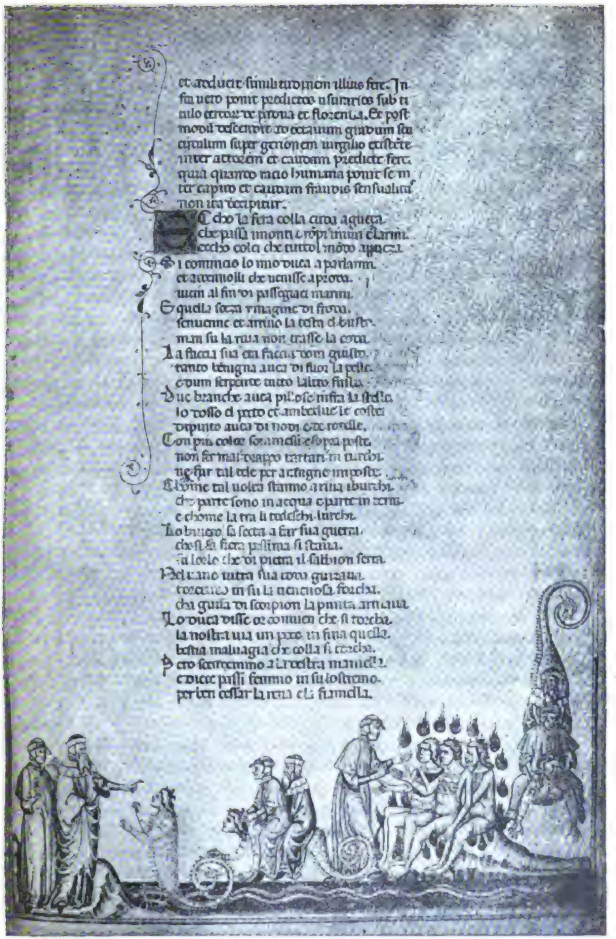
Seite aus einer Handschrift von Dante's Canzonen.

Florenz. Nationalbibliothek. (Siehe Facs. di antichi manoscritti. Rom 1891).

Digitized by Google

der Dichter ſchildert, haben noch keinen individuellen Zug, weil der Dichter ſelbſt noch nichts von einer Individualität beſitzt. Er bedarf nur der geiſtigen Fähigkeiten eines Berichterſtatters, eines Stenographen und iſt nur Ohr und nur Mund, eine geiſt- und ſeelenloſe Objektivität, möchte man ſagen. Da trägt Dante als der erſte moderne Künſtler von neuem wieder das Ich des Dichters in die Poeſie hinein. Er ſtellt ein Medium vor, durch welches der Stoff hindurchgehen muß, welches ihn färbt und weſentlich umgeſtaltet. Dante fragt nicht: wie iſt die Handlung, ſondern wie wirkt ſie auf mich, und nicht die Handlung ſelber ſtellt er dar, die für ihn nur wenig Intereſſe bietet, ſondern die Wirkungen, die ſie auf ſein ganzes inneres Sein ausübt. Er bezieht die ganze Welt auf ſich ſelbſt, und ſeine eigene Perſönlichkeit, ſein Empfinden und Denken ſtehen im Mittelpunkt ſeiner Kunſt. Er ſtellt die tiefe Ergriffenheit dar, in welche ihn das Anhören einer Erzählung verſetzt, und er fragt ſich, was iſt die Idee der Handlung, was bedeutet ſie für meine Weltanſchauung, was für eine Lebensnorm iſt in ihr enthalten. Die äußerliche Geſchehnispoeſie des Mittelalters geſtaltet er in eine Ideenpoeſie um, und die Kunſt einer naiven Neugierde und Unterhaltungskunſt wird zur Kunſt eines Denkers, der an die großen Rätſel des Daſeins, die letzten Fragen des Wozu und Warum herantritt und von ihrer Beantwortung aus auch die Frage beantwortet: Wie ſoll ich leben? Indem Dante den großen Bruch mit der Vergangenheit vollzog und ſeine eigene, einzigartige Perſönlichkeit zum Kryſtalliſationspunkt ſeiner Kunſt machte — anders wie Bertrand de Born und Walther von der Vogelweide, die nur ein Standesbewußtſeins-Ich beſaßen —, indem er ſo die Ichkunſt heraufführte, für welche die objektive Welt nur in ihren Wirkungen auf das Ich Bedeutung hat, kam er allerdings zu einer Einſeitigkeit, die entwickelungsgeſchichtlich leicht erklärlich und notwendig war. Das Ganze und Geſamte der Kunſt, wie es Shakeſpeare beſitzt, findet man bei Dante noch nicht. Shakeſpeare blickt um ſich und in ſich, Dante nur in ſich. Jener geſtaltet ſeine Perſönlichkeit und geſtaltet auch alle Erſcheinungen der Außenwelt, während Dante nur das erſtere thut. Ihn intereſſieren nicht die Menſchen um ihrer ſelber willen, und ihn erfreuen nicht Handlungen und Begebenheiten all ihrer künſtleriſchen Reize wegen, und er giebt daher keine eigentlichen Charaktere, wie es Shakeſpeare thut, die ganze reiche Fülle einer Erſcheinung, die Geſtalten ſelber, wie ſie die Natur ſchafft, ſondern, ich möchte ſagen, einen allegoriſchen Charakter, eine Charakterallegorie. Shakeſpeare legt das Leben eines Menſchen breit auseinander, verfolgt es in alles Thun und Handeln, Denken und Empfinden hinein, rein künſtleriſche Sinnlichkeiten bietend. Dante macht aus einem Ugolino eine Statue mit der Inſchrift: Der Haß, die Rachſucht. Er konzentriert ein reiches, vielbewegtes, inhaltsvolles Menſchenleben in ein einziges Bild, aus einem ganzen Seelenleben mit allen

Digitized by Google



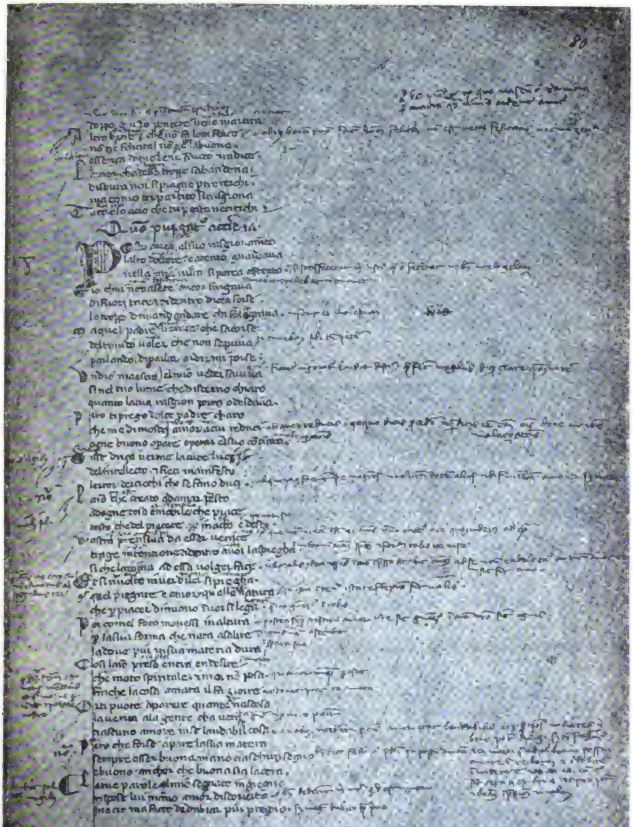
Seite aus einer illustrierten Dante-Handschrift des 14. Jahrhunderts.
Die Dante'schen Verse, der Anfang des 17. Gesanges der „Hölle", beginnen auf der zehnten Zeile.
London. Brit. Museum. (Aus Publ. of the Pal Soc.)

Digitized by Google

seinen Gegensätzen zieht er nur die Idee heraus und bringt es auf eine einzige Formel. Der Mensch ist ihm nichts als ein Faktor in seinem großen Weltanschauungs-Rechenexempel, und wir sehen seine Gestalten nicht in der Fülle der Natur und des Lebens, sondern nur als vorüberziehende Schatten, die hier und da von einem Blitz beleuchtet werden. So bringt die Dante'sche Poesie das Ich des Dichters in die Kunst hinein, aber die Außenwelt und den Menschen als sinnlich lebendiges Wesen kennt sie noch immer nicht. Sie läßt der Renaissanceperiode Raum für eine neue, große Entwickelung.

Für eine Poesie, wie die Dante'sche, ist vor allem die Charaktergröße des Dichters von Wert und Bedeutung. Und bei keinem anderen Großen der Weltlitteratur hat man so sehr die Empfindung wie bei Dante, daß er ein Charakter gewesen ist, daß er ein Mann war, „nehmt alles nur in allem". Schon deshalb, weil er ganz Ich sein konnte und wollte und nicht, wie ein Shakespeare oder Goethe, in der objektiven Gestaltung verschiedenster Figuren und Charaktere sein Ich zu brechen, verschiedenfach zu färben und umzuändern brauchte. Bei Dante paßt sich der Stoff dem Medium des Dichters an und wird von diesem ganz eigenartig bestimmt, während bei Shakespeare und Goethe das Ich dem Objekt sich zu unterwerfen weiß. Niemand tritt mit größerem Stolz der Welt entgegen als dieser große Italiener. Und wie zwergen- und puppenhaft nehmen sich all die Bertrand de Born, die Walther von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach ihm gegenüber aus, der sich als Dichter und als Priester auf einen alle Länder und Völker überragenden Thron setzte, über Päpste und Kaiser sich erhöhte und die ganze Welt richtete, als sei er selber der strafende und lohnende Gott des jüngsten Gerichts. Daß Dante als Richter zu kommen wagte, als Bevollmächtigter der höchsten Gerechtigkeit, des tiefsten Sittenbewußtseins seiner Zeit, — als Richter und nicht nur als politischer Gegner, der Leitartikel und Epigramme gegen einen Gleichberechtigten oder gar Überlegenen schleudert, — als Prophet Gottes, der mit den Absichten des Herrn aller Herren aufs tiefste vertraut geworden ist, — das giebt ihm die ganz besondere Größe, das läßt ihn vor allem anderen als einen Mann erscheinen, als den einzigartigen Charakter aller Charaktere. Man fühlt unmittelbar, daß sein richterliches Urteil ein ganz unbestechliches ist, daß er sich dabei weder von persönlichem Haß, noch von Freundschaft leiten läßt, vielmehr nach reinstem Gewissen spricht und in Übereinstimmung mit den erhabensten sittlichen und religiösen Überzeugungen seiner Zeit. Im Wesen ist er ein echter Reformatorengeist mit all seiner Wahrhaftigkeit und Innerlichkeit, seinem Drang in die Tiefe des religiösen Lebens hinein und seinem Ungenügen an den hohlen äußeren Formen, mit all seiner Verachtung simonistischen Wesens von jeder Art. Und endlich kommt mit Dante nach so vielen Jahrhunderten wieder ein Dichter, der ein Vollmensch in der höchsten Bedeutung des Wortes genannt werden muß. Was waren denn all diese

Digitized by Google



Seite aus einer Dante-Handschrift des Britischen Museums zu London
mit Interlinear- und Marginal-Glossen. (Aus Publ. of the Pal. Soc. London.)

klöſterlichen und ritterlichen Poeten der Vergangenheit geweſen, ein Walther und Wolfram nicht ausgeſchloſſen? Gute und brave Geſellen, frohe Naturen, tapfere Streiter, aber alles in allem doch nur Menſchen des Durchſchnitts und von beſchränktem Geſichtskreis, aufgehend in den Intereſſen und Anſchauungen ihres Standes. Dante verkörpert aber den Menſchen der höchſten Bildung ſeiner Zeit, ſo daß er als deren umfaſſender Ausdruck gelten kann. Er beſitzt ihr ganzes geiſtliches und weltliches Wiſſen, und bis in die tiefſten Probleme des Lebens drang er hinein, ſoweit es dieſe Zeit erlaubte. Doch dieſes Wiſſen iſt kein totes, bloß gelehrtes Wiſſen, ſondern ein Wiſſen, das ſein Empfinden, ſeinen Willen, all ſein Handeln beſtimmt. Er beſitzt nicht nur ſeine Erkenntniſſe, er lebt ſie auch. In ſeiner Perſon vereinigt er die ganze mittelalterliche Menſchheit und zeigt den Menſchen auf der idealen Höhe, welche die Weltanſchauung dieſes Jahrhunderts in ihren reinſten und erhabenſten Offenbarungen erſtrebte. Er ſtellt in ſeiner Dichtung den Menſchen dar, wie man ihn unter der Vorherrſchaft des religiöſen Geiſtes ein Jahrtauſend lang ſich vorſtellen gelernt hatte, den ſchwer ringenden und ſuchenden Menſchen, der aus Sünde gezeugt, in Sünden dahinlebt, aber in ſich den Drang nach Gott verſpürt und nun allmählich mehr und mehr von ſeinen Begierden ſich reinigt, bis ihm das Höchſte zu teil wird, was man ſich damals zu denken vermochte: Die Anſchauung Gottes ſelbſt, die Verſunkenheit in Gott, bis ihm jene Erhebung über alles Irdiſche und Sinnliche hinweg zu teil wird, welche auch das Beſtreben der perſiſchen Sufis und aller orientaliſchen Myſtiker war und die ein Rumi in flammenden Hymnen beſungen hat. Wie bei Rumi ſo iſt auch bei Dante die durchgehende poetiſch-künſtleriſche Grundſtimmung ein höchſt geſteigerter Enthuſiasmus.

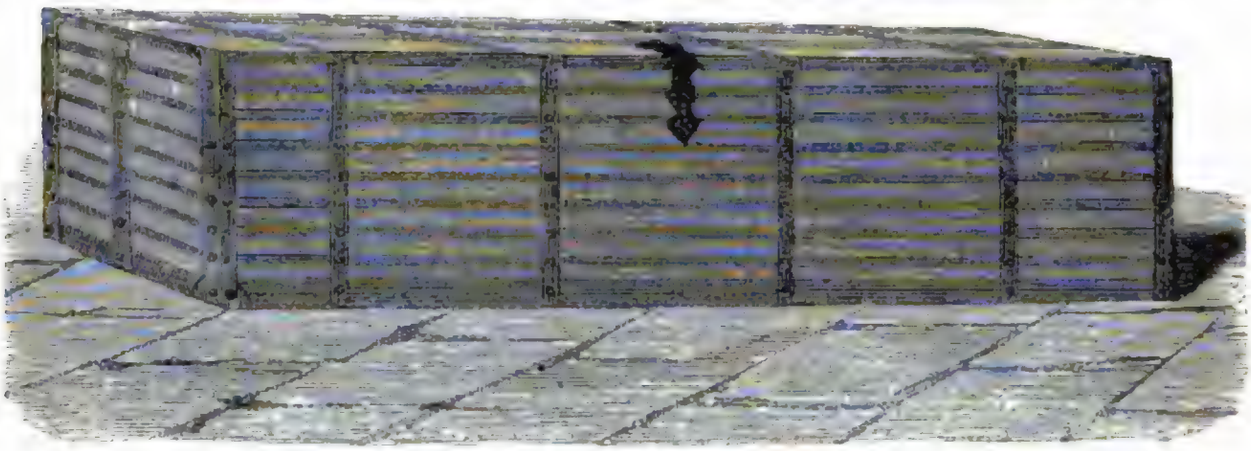
Dante wurde im Jahre 1265 zu Florenz geboren als Sohn eines Rechtsgelehrten Aldighiero degli Aldighieri, der von bürgerlicher Herkunft war, aber einer altangeſeſſenen Familie angehörte. Von ſeiner Erziehung iſt wenig bekannt, doch wird er wahrſcheinlich den beſten Schulunterricht genoſſen haben, wie ihn die damalige Zeit zu bieten wußte. Auch Brunetto Latini übte, wenn auch nicht unmittelbar als Lehrer, Einfluß auf ſeinen Studiengang aus. Neun Jahre alt, ſah Dante zum erſtenmale Beatrice, die glorreiche Herrin ſeiner Erinnerung, „gekleidet in edelſte ſchlichte, blutrote Farbe, gegürtet und geſchmückt in ſolcher Weiſe, wie es für ihre zarteſte Jugend ſich ſchickte“, jene Beatrice, die eine ſo einzige große Rolle in den Werken des Dichters ſpielt. Neun Jahre ſpäter hört er zum erſtenmal den Klang ihrer Stimme, und wiederum ſieben Jahre danach wird die Geliebte vom Tode hinweggerafft. In ſeinem Jugendwerke „Vita nuova“ (Neues Leben), einer von Gedichten durchflochtenen Proſaerzählung, hat Dante dieſe Liebe beſungen. Es iſt eine rein platoniſche Liebe, durch und durch geiſtiger Natur, die gar nicht auf Beſitz ausgeht,

sondern sich an der schwärmerischen Anbetung der Geliebten völlig genügen läßt, weil sie in ihr das höchste Ideal alles menschlichen Strebens erblickt, die Verkörperung der vollkommensten Tugend, es ist die Liebe Guido Guinicelli's. Nach der allgemeinsten, vor allem auf Boccaccio gestützten Annahme war die Dante'sche Beatrice die Tochter eines gewissen Folco Portinari, von der wir wissen, daß sie am 15. Januar 1288 sich verehelichte, und die am 9. Juni 1290, vier- oder fünfundzwanzig Jahre alt, starb. Daß der Dichter eine verheiratete Frau in so leidenschaftlicher Innigkeit verehrte, hat nichts Merkwürdiges an sich, wenn man die damals herrschenden Anschauungen in Betracht zieht. Besangen doch die provençalischen Troubadours fast ausschließlich die Gattinnen anderer, und es ist auch bei der vollkommenen Unsinnlichkeit dieses Liebesgefühls durchaus verständlich, daß für den Dichter die Thatsache der Verheiratung nichts ausmachte und seine Gefühle nicht im geringsten veränderte. Gleichwohl hat man von verschiedener Seite die Identität der Beatrice Portinari und der Dante'schen Beatrice in Frage gezogen und wollte die letztere nur als eine Ideal- oder Phantasiegestalt des Dichters angesehen wissen, als eine Phantasiegestalt, welche irgendwelche Idee allegorisch versinnbildlicht. Nach dem Tode der Jugendgeliebten versenkte sich Dante tiefer in das Studium der scholastischen Philosophie und ergab sich mit Leidenschaft der Wissenschaft. Seine Lyrik nimmt zugleich einen neuen Charakter an, den der Gelehrsamkeit und den der Didaxis. Sie verherrlicht die Philosophie und stellt wissenschaftliche Gedanken in allegorischen Gestalten vor uns hin. Das „Convivio"-Bruchstück entsteht nach Witte im Winter von 1308 zu 1309, der Anfang einer Encyklopädie des ganzen damaligen Wissens, eine Erläuterungsschrift zu den Canzonen Dante's, welche uns in die Anschauungen des Dichters von der Kunst tief hineinsehen läßt. Es fehlt nicht an Spuren, welche vermuten lassen, daß der grüblerische Dichter bei seinem Drang nach vollster und umfassendster Erkenntnis, bei seinem Streben nach der Wahrheit damals auch von religiösem Zweifel heimgesucht wurde. Er hat sie über-

Dante Allighieri im Alter.

Digitized by Google

wunden und war ſicher ein treuer Sohn der Kirche. Er kam zu wirklicher Freiheit ebenſowenig, wie die ganze Scholaſtik es kam, aber ſicherlich gehörte er innerhalb der durch die Zeit bedingten Beſchränkung zu den aufgeklärteſten Köpfen des Jahrhunderts. Lange hat er der himmliſchen Liebe gehuldigt, jetzt macht auch die irdiſche ihre Rechte geltend. Ein ſinnlicheres, lebensfroheres Daſein ſcheint der Dichter damals geführt zu haben, und allerhand Töne und Farben, die an Cecco erinnern, dringen in ſeine Poeſie hinein. Er verheiratete ſich mit Gemma di Manetto Donati, die ihm einige Kinder gebar. Es war wohl eine ruhige, hausbackene und alltägliche Ehe zwiſchen den beiden, und tieferen Einfluß auf die litterariſche Entwickelung ihres Gatten hat Gemma nicht ausüben können. Daß ſie ihm aber das Leben verbittert hätte, kann man nur als eine unbeweisbare Ver-

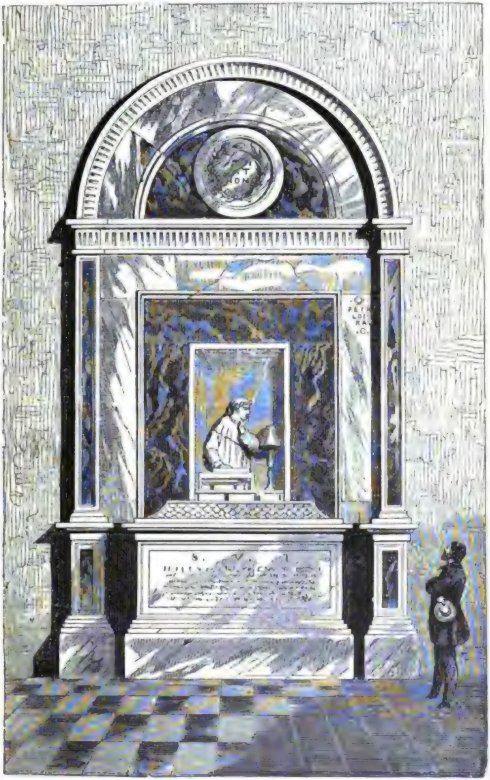


Dante's Sarg.

mutung anſehen. In ſeiner Jugend kämpfte Dante mit dem Schwert für ſeine Vaterſtadt und ſpäter entfaltete er auch in ihrem Dienſte eine politiſche Thätigkeit. Das ſchlug ihm zum Verderben aus. Verſtrickt in die unaufhörlichen und erbitterten Parteikämpfe, welche damals überall in den italieniſchen Städten tobten, wurde er als Mitglied der Partei der „Weißen“ von der ſiegreichen Partei der „Schwarzen“ als Agitator gegen den Papſt, gegen Karl von Valois und die Guelfen im Jahre 1302 aus Florenz verbannt, ein hartes Los, damals ſchwerer als heute zu ertragen. Getrennt von Weib und Kind, führte er von nun an ein irrendes Leben, das ihn auch wirkliche Not ließ kennen lernen und ſeine Seele mit mancher Bitterkeit erfüllte. Aber es ſteigerte nur die Größe ſeines Charakters. In ſpäteren Jahren hätte er nach der Vaterſtadt heimkehren können, doch verzichtete er auf dieſe Gunſt, weil einige entehrende Bedingungen daran geknüpft waren. Mit leidenſchaftlichem Enthuſiasmus trat er damals für ſein politiſches Ideal ein, die Wiederherſtellung einer römiſchen Univerſalmonarchie, Rom als Hauptſtadt und den deutſchen Kaiſer als Nachfolger der Cäſaren an der Spitze, für die Unabhängigkeit des Kaiſertums

Digitized by Google

vom Papſttum. Das Ende ſeines Lebens verbrachte er, mit der Vollendung ſeiner „Komödie“ beſchäftigt, in Ravenna, ſein Ruhm begann ſich zu verbreiten, wenn auch ſeine eigentliche Größe noch wenig verſtanden wurde.



Dante's Grabmal in Ravenna.
Es wurde 1483 von Bernardo Bembo, dem Vater des berühmten Kardinals Pietro Bembo, errichtet, 1692 reſtauriert und erhielt 1780 die Geſtalt, in der man es noch heute erblickt.

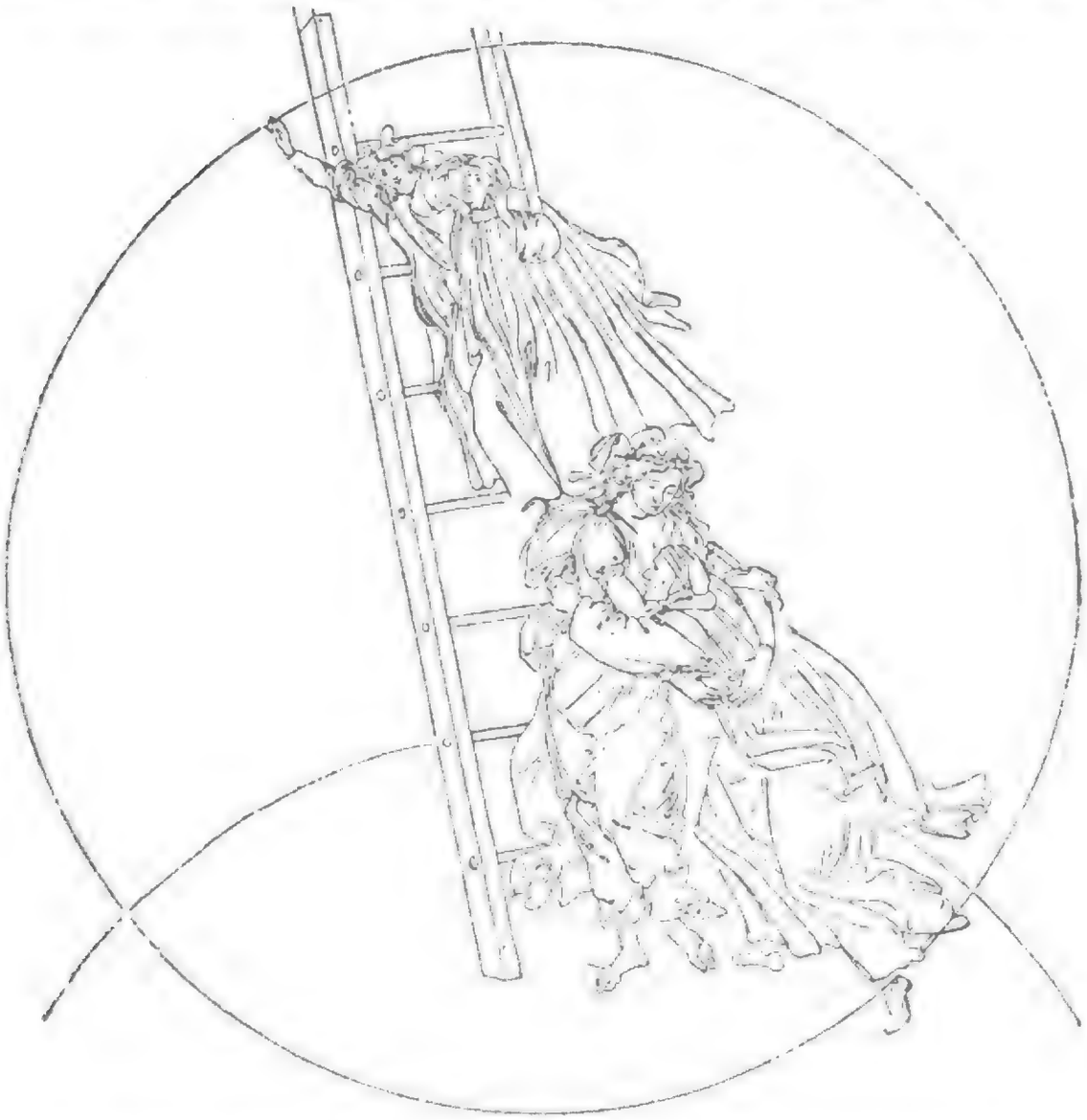
Digitized by Google

Doch seine Hoffnung, daß ihm das Ansehen seines Gedichts die Heimkehr nach Florenz ermöglichen würde, sollte nicht in Erfüllung gehen. Der Dichter starb am 14. September 1321.

Das große Werk seines Lebens ist die „Komödie", die „göttliche Komödie", wie sie in späterer Zeit von seinen Bewunderern getauft wurde und auch noch heute allgemein genannt wird, — Komödie, weil die Dichtung mit Furchtbarem beginnt und mit Heiterem und Schönem endet und weil sie einem niedrigen Stile huldigt, d. h. sich der italienischen Volkssprache und nicht des erhabenen vornehmen Lateins bedient. Schon früh, bald nach dem Tode Beatricens scheint ihm die erste Idee der Dichtung aufgegangen zu sein, und die künstlerische Ausgestaltung des Stoffes verlangte die Arbeit seines ganzen Lebens. Auf den vorhergehenden Seiten ist einiges Allgemeines über den Charakter der Dante'schen Poesie gesagt worden. Es macht erklärlich, daß die Komödie dem heutigen Geschmack vielfach nicht mehr zusagt; sowohl was die Weltanschauung, die Philosophie und das Wissen als auch was die Kunst angeht, ging die Entwickelung über diese Dichtung hinaus. Dennoch darf sie weit mehr als nur eine geschichtliche Teilnahme erwecken. Wer in das vielfach so dunkle Werk, das allerdings ein großes Studium verlangt, mit Inbrunst sich hineinzuversenken vermag, der trägt einen bleibenden Gewinn für sein Leben davon und wird darin eine unendlich große Summe des ewig und allgemein-menschlich Giltigen finden. Nicht die Äußerlichkeiten, aber das innere Wesen des Mannes und seiner Kunst weist die Menschheit und die Poesie auf den Weg hin, auf dem beide zu reinerer Vollkommenheit gelangen. Die einzigartige Energie und Sinnlichkeit der Sprache, die Schärfe und wunderbare Fülle der Phantasie, die Inbrunst und der hinreißende Enthusiasmus der Empfindung, die Plastik in der Gestaltung, wie sie nur bei den allerersten Dichtern zu Hause sind, machen die Komödie zu einer unerschöpflichen Schatzkammer rein ästhetischer Genüsse, zu einem bleibenden Lehrbuch der Poetik. Das Ganze ist eine großartige Vision von dem Zustande der Seelen nach dem Tode, von den Qualen und Freuden des Jenseits, dem Leben in der Hölle, im Fegefeuer und im Himmel, wie sich das gläubige Mittelalter das alles vorstellte. Ein wirklich volkstümlicher Stoff für die damalige Zeit, der nichts so sehr am Herzen lag, als die Beschäftigung mit diesen Dingen. Ähnliche Visionen hat die mittelalterliche Poesie denn auch öfter behandelt, aber Dante behandelte das alte Thema erst mit der Kunst eines wahrhaften und großen Dichters, der statt der Allgemeinheiten, herkömmlich-verwaschener Bilder, unkünstlerischer Begriffe scharfe Einzelvorstellungen und Einzelhandlungen bot, und all das Typisch-starre jener Poesie in ein bewegt Individuelles verwandelte. Indem der Dichter seine eigene Wanderung durch die Hölle, das Fegefeuer und den Himmel darstellt, stellt er den Weg dar, den er als der Vertreter der Menschheit von der Sünde zur Erlösung gewandelt ist, den Weg aus der

Digitized by Google

Nacht zum Licht, die Befreiung von der Schuld. Er giebt ein erschöpfendes Bild des menschlichen Lebens, vom christlich-religiösen Standpunkt aus betrachtet; seiner tiefsten Verirrungen und Verwirrungen und seiner edelsten und reinsten Bestrebungen, ein erschöpfendes Bild der menschlichen Natur in ihrer tiefsten Niedrigkeit und höchsten Erhebung, ein Bild des Lasters



Dante und Beatrice, auf der Jakobsleiter zur achten Sphäre emporschwebend.
(Paradies. Gesang 22.)
Eine der Federzeichnungen von Sandro Botticelli (1447–1515) in dem Dante-Codex der bekannten Hamilton-Sammlung. Berlin, Königl. Kupferstichkabinett.

und der Gemeinheit und der lichtesten Tugend. Der Zweck des Dichters ist der große einzige Zweck aller wahren Menschheitsführer, der auch bei den wahrhaft großen Dichtern mitwirkt: die Befreiung der Menschheit aus dem Elend, die Erlösung vom Leide, die Erringung der Glückseligkeit. Aber als Kind seiner Zeit, die vor allem Gelehrsamkeit und wissenschaftliche

Digitized by Google

Erkenntnis ſuchte, befangen in den äſthetiſchen Anſchauungen ſeines Jahrhunderts, das auch von der Kunſt in erſter Reihe Nützlichkeit verlangte, ein Anhänger und Bekenner der Schule Cavalcanti's, will er zugleich eine didaktiſche Dichtung ſchreiben, das ganze Wiſſen ſeiner Zeit in ihr niederlegen und ſie zu einem Lehrbuch der ſcholaſtiſchen Philoſophie machen, — etwas Ähnliches alſo ſchreiben wie ſein Lehrer Brunetto Latini, wie die Verfaſſer des „Romans von der Roſe". Da die Kunſt noch nicht reif war zur Schöpfung wirklich lebendiger Geſtalten, ſo muß auch Dante zur Darſtellungsform der Allegorie greifen. Vergil, welcher den Dichter als Führer durch die Hölle und das Fegefeuer geleitet, verkörpert zugleich die irdiſche Wiſſenſchaft und die Philoſophie, Beatrice, die Geleiterin zu Gott, ſymboliſiert die Theologie. Es iſt aber das Große bei Dante, daß trotzdem all ſeine Geſtalten auch rein ſinnlich, als lebendige Wirklichkeitsmenſchen und Perſönlichkeiten von Fleiſch und Blut wirken. Verſtand, Phantaſie und Gefühl haben in gleicher Stärke an ihrer Schöpfung mitgearbeitet.

Der Geiſt des Dichters war auf das Höchſte gerichtet, als er ſeine Komödie ſchrieb, und er hat die Arbeit ſeines ganzen Lebens daran geſetzt, ſeine ganze große Perſönlichkeit rein und ohne Abzug in ſie hineingelegt. Wenige Werke haben daher auch ſo viel ſtaunende Bewunderung, ſo viel faſt göttliche Ehren gefunden.

Petrarca.

In den höheren Kreiſen der Bildung, welche ſeit langem das Studium der Klaſſik gepflegt hatten, bildet ſich jetzt mehr und mehr eine ſchwärmeriſche Verehrung der Antike aus, welche, in der Bewunderung der Vergangenheit ſchwelgend, der eigenen Zeit zu entfliehen ſuchte und das Alte über das Neue zu ſetzen trachtete, ſo weſentlich den Geiſt des Mittelalters umändernd, dem eine ſolche Hochſchätzung der altheidniſchen Welt ſchon um der religiöſen Empfindung willen etwas Fremdes bleiben mußte. Dieſer neue Geiſt fand ſeinen begeiſtertſten Vorkämpfer in Francesco Petrarca. Ein Zeitraum von nur etwa 40 Jahren trennt die Geburtstage Dante's und Petrarca's voneinander. Jener ſteht am Ende des Mittelalters und errichtet der hinſinkenden Welt ihr gewaltigſtes und größtes Denkmal, ein Vollender und Zerſtörer ihrer Kunſt, dieſer blickt mit ſeiner Sehnſucht in die Zukunft hinein und läßt eine neue Periode in der Entwickelung der europäiſchen Bildung ahnen, als erſter wahrhaftiger Bahnbrecher der Renaiſſancekultur.

Dante und Petrarca ſind als Perſönlichkeiten aus ganz verſchiedenem Holze geſchnitzt, und auch ihre Kunſt unterſcheidet ſich weſentlich voneinander.

Wenn beide die Stelle bezeichnen, wo ſich die Welt des Mittelalters und die der Renaiſſance eng miteinander berühren, in denen die geiſtigen Strömungen beider Perioden bemerkbar ſind, ſo wendet doch jener ſein Antlitz in die Vergangenheit zurück, während dieſer dem Mittelalter den Rücken zukehrt. Ohne Frage hat Dante feſteren Boden unter ſeinen Füßen. Er iſt im Beſitze einer großen Erbſchaft, all der ausgeprägten und ausgereiften Ideen, welche das letzte Jahrtauſend hervorgebracht und denen die ſcholaſtiſche Philoſophie einen ihr ſelbſt vollkommen genügenden Abſchluß gegeben hatte. Er iſt in ſich ſelber durchaus ſicher, fühlt ſich in Harmonie mit ſich und trägt in ſeiner Seele den beruhigenden Glauben, daß er alle letzte und höchſte Wahrheit ſein eigen nennen darf. Er hat die Vereinigung mit Gott gefunden. Und in dieſer ſeiner Weltanſchauung ſtimmt er nicht nur mit den Beſten ſeiner Zeit, den wenigen auserleſenen Geiſtesariſtokraten überein, ſondern auch mit der großen Maſſe des Volkes, zu welcher allmählich in langen Jahrhunderten die Gedanken und Überzeugungen, die ihn beherrſchen, durchgedrungen ſind. Er ſchrieb deshalb eine wahrhaft volkstümliche Dichtung, eine vollkommene Dichtung ſeiner Zeit, die in deren Boden mit tauſend Wurzeln ruhte. Nicht ſo Petrarca. Dieſer fühlt ſich in Zwieſpalt mit der Gegenwart, die ihm verworren und häßlich erſcheint und keine wahrhafte Befriedigung zu gewähren vermag. Er iſt ein Feind der Scholaſtiker und bekämpft das Anſehen des Ariſtoteles. Mit leidenſchaftlicher Begeiſterung hat er ſich in das Studium der antikrömiſchen Litteratur hineinverſenkt und das ernſteſte Studium daraus gemacht, ſchon als Student, als er zur Jura gezwungen, 1319—1326 die Schulen von Montpellier, Carpentras und Bologna beſuchte. Deren wirkliches Weſen ging ihm dabei reiner auf, als es das ganze Mittelalter zu erfaſſen vermocht hatte, und Vergil erſcheint ihm in einer durchaus anderen Beleuchtung, als er noch Dante erſchienen war. Für Dante war auch Vergil ein Chriſt, ein Kind des Mittelalters, und das ganze Mittelalter ſah naiv das altheidniſche Rom für ein mittelalterliches Rom an; Äneas ſowohl wie Julius Cäſar hatten die Geſtalt von Artusrittern angenommen. Petrarca aber empfand den klaffenden Zwieſpalt zwiſchen beiden Welten und war der erſte, welcher den antiken Geiſt von der mittelalterlichen Maskerade befreite. Die Vergangenheit erſcheint ihm ſchöner und herrlicher als die Gegenwart, er wird in der Stille ſeiner Studierſtube zu einem der eigenen Zeit ſich entfremdenden Romantiker und möchte das Alte erneuern. Er iſt Parteigänger Cola Rienzi's und träumt von der Wiederherſtellung der altrömiſchen Republik, und da er ſah, daß dieſes Ideal ein Traum bleiben mußte, wie Dante von der römiſchen Univerſalmonarchie mit den deutſchen Kaiſern an der Spitze. Seinen Namen Petracco latiniſiert er zu Petrarca, ſeine Freunde nennt er mit Namen der ihm liebgewordenen Männer der Vorzeit, und mit den Geiſtern des Auguſteiſchen Zeitalters verkehrt er in

Briefen, als wenn ſie noch zu den Lebenden gehörten. Aber in erſter Linie ſind es die Leidenſchaften und Freuden eines Gelehrten, die ſich da regen, und Petrarca's Beſtrebungen bleiben eigentlich auf den Raum der Studierſtube beſchränkt. Der Schüler Cicero's und Vergils iſt kein Vollmenſch

Seite aus einer Petrarcahandſchrift des 14. Jahrh. mit dem Bildnis Petrarca's.
(Nach Lacroix.)

wie Dante, welcher die Menſchheit den Weg der Erlöſung aus dem irdiſchen Elend führen will, ſondern ein Mann der Fachwiſſenſchaft, ein begeiſterter, eifriger Sammler von Handſchriften, Bahnbrecher der klaſſiſchen Philologie, der erſte große Humaniſt, welcher die Wiſſenſchaft der Renaiſſanceperiode begründet. Für ihn werden nicht wie für Dante die Erkenntniſſe, die er aus dem Studium der Antike ſchöpft, zu einer Weltanſchauung und zu

Digitized by Google

einer Religion, zu einer Norm, nach der man leben muß, und er ist kein Menschheitsführer, dem das Neugewonnene zu einer vollkommenen und gründlichen Umformung des ganzen innerlichen Menschen wird. Petrarca vermag noch nicht die letzten Forderungen zu ziehen, wie es auf der Höhe der vollendeten Renaissance geschah. Ihn hat diese Zeit des Überganges zu einem schwankenden Menschen gemacht, der von dem Alten sich nicht loszureißen vermag und dem Neuen seine Neigung entgegenbringt. Wenn das Mittelalter ihn die Verachtung des Diesseits, die Askese, lehrte, und wenn es ihn lehrte, allen Halt im Religiösen zu suchen und sein ganzes Augenmerk auf das Himmlische zu richten, so lehrte ihn die Antike, sich an die Welt mit liebenden Organen anzuklammern, die Lust des irdischen Daseins frisch und kräftig zu erfassen. Petrarca bekennt sich bald zu dem einen, bald zu dem anderen Ideal, und unruhig wirft er sich von der einen auf die andere Seite. Heute preist er die Freude des Sinnlichen, morgen die Entsagung und die Geringschätzung der Welt. Schon dieser Zwiespalt hinderte ihn, eine Charaktererscheinung zu werden, wie es Dante war. Als Persönlichkeit hinterläßt Petrarca vielmehr die Eindrücke des Weiblich-Weibischen; er ist eitel und selbstgefällig, versessen auf äußere Ehren und liebt die Schmeichelei, wie er selbst zu schmeicheln wußte, launisch und leicht verletzt. Aber er besitzt auch die gewinnendste Liebenswürdigkeit und vornehmste Gesinnung. Er hält auf Eleganz der äußeren Erscheinung. In der Luft von Avignon, wo er seit seinem achten Jahre weilte und aus nächster Nähe das üppige Treiben des päpstlichen Hofes genießen konnte, im vertrauten Umgang mit den Großen der Welt hat er sich zum Puritanismus nicht bekehren können. Als Gesellschaftsmensch durch und durch, als schwärmerischer Empfindler, in seiner ganzen Natur von einer gewissen Passivität und seinem Bedürfnis, sich anzuschmiegen, treibt er vor allem einen großen Freundschaftskultus. Dante hatte auf der Höhe seines Lebens noch mit bitterer Not zu kämpfen, ein Verbannter, ein Einsamer, dem spät der Ruhm zu teil ward, Petrarca war der verhätschelte und verwöhnte Liebling der Großen seiner Zeit, dem an äußerem Glück alles zu teil ward, was er nur begehren konnte.

Trotz all der darin aufgespeicherten Gelehrsamkeit, trotz aller Dunkelheiten ist die Dante'sche Poesie eine wahrhaft national-volkstümliche Poesie, die Petrarca'sche Poesie trotz all ihrer Klarheit und Leichtverständlichkeit eine Poesie des Salons und der Gelehrsamkeit. Dante suchte die Kluft zu überbrücken, die zwischen den Kreisen der höheren Bildung und denen des eigentlichen Volkes eben durch die Bildung gerissen war, und legte den Grundstein zu einer Allgemeinkunst, aus der jeder etwas für sich schöpfen konnte. Petrarca ist der Vertreter einer Poesie des „Odi profanum vulgus", die sich vornehm von der Allgemeinheit abwendet und nur für einige Auserwählte schreibt, der erste Vertreter jener klassicistischen Kunst, die seitdem eine so große Rolle in der Geschichte der europäischen Poesie spielt und

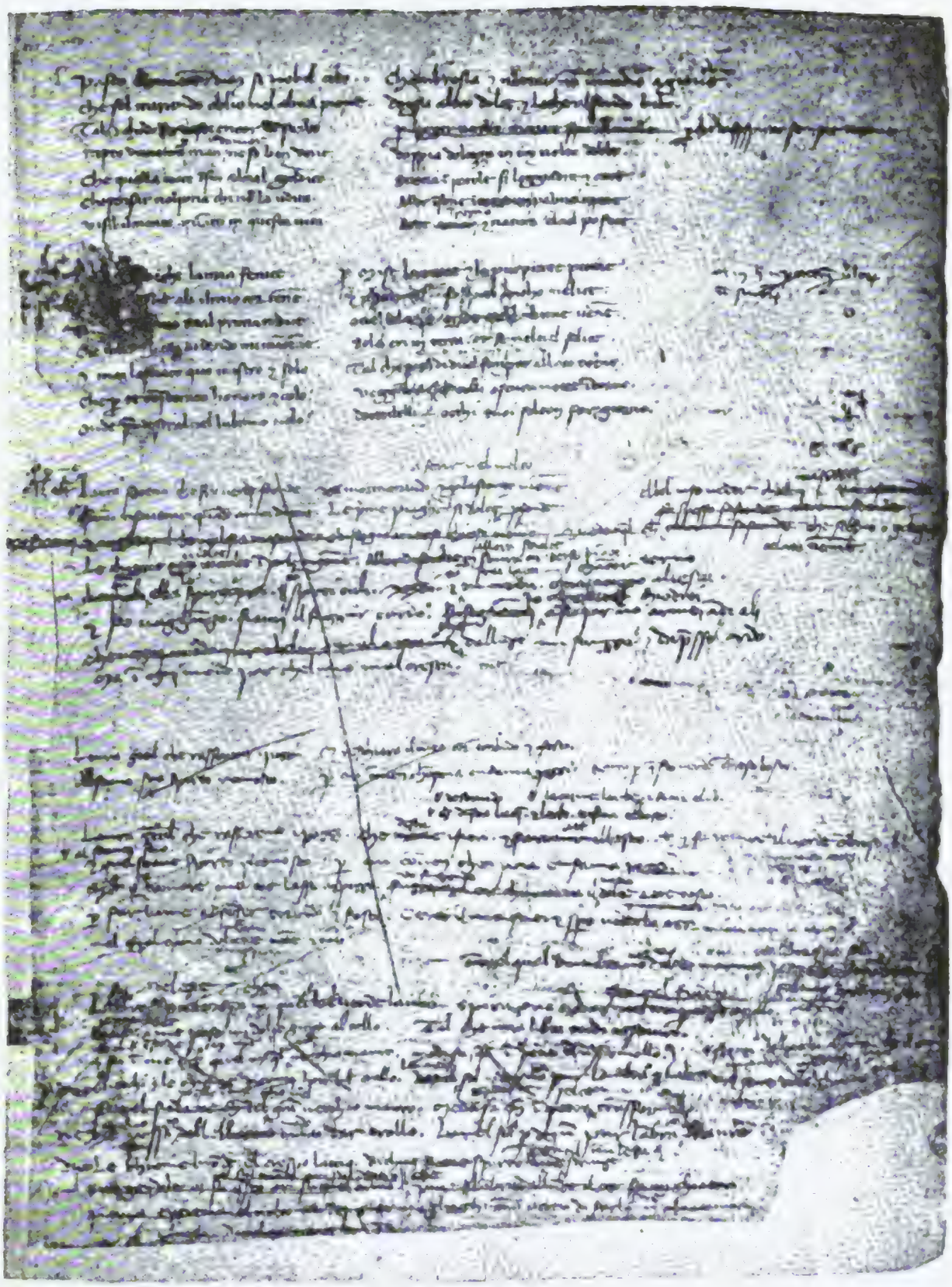
vor allem in den Tagen der Renaissance reich befruchtet wird; einer akademisch-gelehrten Poesie, die, weil sie von den dem eigentlichen Volksbewußtsein durchaus fremden antiken Überlieferungen ausgeht, im schroffen Gegensatz zu einer national-volkstümlichen Kunst steht.

Dante war mit ernsten und warmen Worten für das Recht der Vulgärsprache in der Poesie eingetreten und hatte der Sprache des Volkes den Sieg über das Lateinische errungen. Seine Dichtung machte das Italienische erst wahrhaft litteraturfähig. Petrarca sieht wieder in dem Lateinischen die einzige Sprache der Vollkommenheit, die würdig ist, eine hohe Kunst, die Gedanken und Empfindungen erlesener Geister zum Ausdruck zu bringen, und verhehlt nicht seine Geringschätzung der lebenden Mundart des Volkes. Den höchsten Wert legte er selber seinen lateinischen Poesien bei, dem epischen Gedichte „Africa" — Scipio Africanus ist dessen Held und der zweite Punische Krieg dessen Stoff —, den drei Büchern poetischer Briefe und den Vergils bukolischen Gedichten nachgeahmten zwölf Idyllen. Aber die Nachwelt hat anders geurteilt, jene so gut wie ganz vergessen und nur die in der italienischen Sprache abgefaßten Gedichte Petrarca's in ihrem Gedächtnisse aufbewahrt, sowie vor allem anderen seine Sonette und Canzonen. So sehr war die verachtete Mundart des Volkes doch schon erstarkt, daß selbst eine so volksfeindliche, in der Schwärmerei für die Antike befangene Gelehrtennatur wie die Petrarca's ihren Zoll ihr darbringen mußte.

Die Rolle, die in Dante's Leben Beatrice spielt, spielt bei dem jüngeren Zeitgenossen die nicht weniger vergötterte, „im Glanze ihrer Tugend leuchtende" Laura, welche der Dichter nach eigenem Bekenntnis zum erstenmal in der Morgenstunde am 6. April 1327 zu Avignon in der Kirche der heiligen Klara erblickte. „Und in derselben Stadt, wiederum im Monat April, an demselben sechsten Tage und in derselben ersten Morgenstunde, im Jahre des Herrn 1348 ward diese Sonne dieser Welt entzogen, als ich gerade, unkundig meines Unglücks, zu Verona weilte." Seit dem 16. Jahrhundert begann man darüber nachzuforschen, was für eine Laura den Dichter begeistert hatte, und glaubte das Urbild in einer gewissen Laura de Noves finden zu dürfen, die, 1308 zu Avignon geboren, seit 1325 an Hugo de Sade vermählt war. Mit sicheren Beweisen läßt sich aber diese Annahme nicht belegen.

In dem Gedichtbuch vom „Leben und Tod der Madonna Laura", das nicht ausschließlich Liebespoesien enthält, steht die Kunst Petrarca's auf ihrer glänzenden Höhe. Sie führt uns einen Schritt weiter aus der Welt des Mittelalters in die der Renaissance hinein. So besitzt die Frauengestalt Laura's, wie sie uns Petrarca hinstellt, bereits einige moderne Züge. Sie ist nicht mehr die ganz spiritualistische Erscheinung einer Dante'schen Beatrice, keine Allegorie und keine Platonische Idee, kein allem Irdischen entrücktes Wesen; wohl nimmt auch Petrarca an der verzückten Frauenschwärmerei

Digitized by Google



Sonette Petrarca's

in der eigenen Niederschrift des Dichters. Die zahlreichen Umarbeitungen und Korrekturen verraten die Sorgfalt, welche Petrarca auf die Form verwandte.

Rom. Vatikanische Bibliothek. (S. Facs. di antichi manoscritti. Roma 1891.)

der Troubadours noch Anteil, und er macht aus seiner Geliebten eine hohe Idealgestalt, die mit allen Vollkommenheiten, Tugenden und Schönheiten geschmückt wird. Aber sie gehört doch dem irdischen Dasein an, und die äußeren sinnlichen Reize wiegen für den Sänger ebenso schwer wie die innere Schönheit, wenn sie nicht noch mehr ins Gewicht fallen. Laura ist ein Weib der Erde, dem man sich mit irdischen Wünschen nahen darf und mit dem Bedürfnis nach Umarmungen und Küssen. Freilich steht sie noch so hoch, daß sie ein solches Verlangen keusch und stolz nicht zu erhören braucht und nicht erhören wird; der Liebhaber schwelgt in den Freuden und Schmerzen einer unglücklichen Liebe. Wohl hatten die ritterlichen Poeten die sinnliche Liebe bereits besungen, doch lange nicht mit der individualistischen Kunst, welche Dante und Petrarca in die Geschichte der Litteratur einführen. Und gerade in diesem Individualismus liegt der große Fortschritt in der Entwickelung der neuen Poesie über die mittelalterliche hinaus. Ganz anders stellt Petrarca eine plastisch-greifbare Gestalt vor uns hin, ganz anders scharf und deutlich faßt seine Phantasie die äußere Erscheinung des Weibes und die Bilder der Natur auf. Die starre Einförmigkeit der Troubadours und Minnesänger, welche nur über ein halbes Dutzend Ausdrücke verfügt, weicht einem wunderbaren Reichtum von Vergleichen, immer neuen eigenartigen Bildern, glänzenden Offenbarungen einer starken Einbildungskraft. Und wenn jene vornehmlich von der Reflexion ausgingen und über die Liebe sangen, so läßt Petrarca ganz anders schon die Liebe selber zu Worte kommen, redet die Sprache der Empfindung, — wenn er auch für unseren Geschmack noch viel zu sehr den nur geistreichen Rhetoriker hervorkehrt. Aber um seine Bedeutung für die Entwickelung der Kunst zu verstehen, müssen wir ihn nicht von der Höhe der neueren Kunst aus betrachten, sondern in den Fortschritten, die er über die vorhergehende Zeit hinaus machte.

Für die Entwickelung der Poesie nach der Seite des Individualismus hin war es von großem Vorteil, daß zwei in ihrem Wesen so verschiedenartige Ichkünstler, wie Dante und Petrarca, sich gegenseitig ergänzend, jetzt zugleich auftraten. Dante verkörpert das große heroische Ich, das der Welt Gesetze giebt und sich ihr zum Herrn und Gott aufwirft, Narziß-Petrarca das weiblich-eitle, selbstgefällige Ich, das sich von allen Seiten zu spiegeln liebt und an der eigenen herrlichen Person berauscht, nicht genug aller Welt von sich selber zu erzählen weiß und auch seine Schmerzen liebkost und hätschelt, bedauert, bewundert und gestreichelt sein will. Dante wuchs sich zum Allmenschen aus, der die ganze Menschheit mit ihrem tiefsten Jammer und ihrer höchsten Seligkeit umfaßte, und schrieb jene Komödie, welche alles sagte, was von der Welt und dem Menschen damals zu sagen war. Petrarca gestaltet wesentlich nur das eine eng beschränkte Gefühl schmachtender unglücklicher Liebe. Ein Dichter von höchster Einseitigkeit verfügt er nur

Digitized by Google

über eine Empfindung und einen Stoff, den er immer wieder behandelt, so daß er im Grunde nur ein einziges Gedicht geschrieben hat. Das müßte zur furchtbarsten Eintönigkeit führen, und gewiß läßt sich die Petrarca'sche Poesie davon nicht frei sprechen. Jene Eintönigkeit ist aber auch die Quelle der besonderen Vorzüge des Dichters und seiner Größe, indem sie ihn dazu zwang, alles Gewicht auf die Kunst der formalen Gestaltung zu verlegen, im Wie des Ausdrucks immer neue Reize zu bieten und so den Schematismus der mittelalterlichen Poesie zu durchbrechen. Er entzückt durch den Glanz und die Farbenpracht seiner Bilder, durch die Sinnlichkeit, die Krystallklarheit und Eleganz der Sprache, den Wohllaut des Rhythmus, geistreiche Antithesen, Feinheit der Komposition, kurz durch formale Vorzüge aller Art. Es steckt in seiner Kunst viel Künstelei, aber Petrarca ist doch wieder der erste wahrhaft große Formalist, der den hohen Wert der Form ähnlich empfand, wie ihn die antiken Klassiker empfunden hatten und immerhin etwas anderes giebt als die wesentlich nur mechanisch-formalistischen Schulübungen der ritterlichen Poeten. Er führt den besonderen Schönheitskultus des akademisch-klassicistischen Geschmacks in die Kunst ein. Dante sucht die charakteristische Formsprache, welche so scharf wie nur möglich den Inhalt zu verleiblichen sucht; wo es die Vorstellungen und Empfindungen verlangen, weiß er das Rauhe und Harte hervorzukehren, und das Häßliche stellt er in seiner ganzen Nacktheit und Häßlichkeit auch hin. Petrarca sucht das Wohlgefällige und Schöne um seiner selbst willen. Er predigt die einschmeichelnde Sinnlichkeit, welche auf den Inhalt keine Rücksicht mehr nimmt und sich wohl gar vollkommen in Gegensatz zu ihm stellt, die Ästhetik, welcher Geibel Ausdruck verliehen hat:

> Kummer und Gram sei'n schön, von erhabenem Rhythmus besänftigt,
> Selber der Brust Angstschrei werde dem Ohr zu Musik.

Dante hatte bereits als der große gewaltige Genius, der er war, den griechischen Kunstgeist überwunden. Petrarca tritt ihm als Reaktionär entgegen, der, das echte antike Ideal erneuernd, ein Niedrigeres an Stelle des neuen Höheren wieder einsetzt. Und zwar mit ungeheurem Erfolg. Ein tiefer Zwiespalt zeigt sich seitdem in der Geschichte der europäischen Poesie, der noch heute lange nicht überwunden ist. Die einen folgen Dante, die national-volkstümlichen Poeten, die Realisten und Charakteristiker, die anderen schreiten auf dem von Petrarca erschlossenen Wege weiter als Vertreter einer akademisch-klassischen Bildungspoesie, Bildungspoesie, weil sie wesentlich nur der akademisch-gelehrten Bildung zugänglich ist. Das Unvolkstümliche bei Petrarca liegt nicht zum mindesten darin, daß er nicht durch die Empfindung und Leidenschaft, ergreifende Ideen, kurz, durch das Innerliche, das, was jede Menschenseele packt, so sehr zu rühren und zu erschüttern sucht, wie durch stilistische Feinheiten und all die Atelierkünsteleien, für die nur ein Künstler selber und ein Feinschmecker wahres

Digitized by Google

Verſtändnis beſitzen. Dürftigkeit des Inhalts und Glanz der Form kennzeichnen ſeine Poeſie; ſie wuchs auf dem Boden der Gelehrſamkeit heran, einer Gelehrſamkeit, die von ihrer Zeit und ihrem Volke ſich abwandte und in die Vergangenheit zurückfloh.

Unter den Einwirkungen der „göttlichen Komödie“ vollendete der Dichter ein Jahr vor ſeinem Tode noch ein größeres allegoriſch-moraliſches Gedicht: „Die Triumphe.“ Amor erſcheint als römiſcher Triumphator auf einem von vier weißen Roſſen

Fakſimile einer Seite aus einer Handſchrift von Petrarca's „Triumphen“.
Handſchrift des 15. Jahrhunderts. (Nach Lacroix.)

Digitized by Google

gezogenen feurigen Wagen, hinterdrein beſiegte Männer und Frauen. Aber ſtärker als die Liebe iſt die in Laura verkörperte Keuſchheit, ſtärker als die Keuſchheit der Tod; der Ruhm beſiegt wiederum den Tod, und Gott, der Triumphator aller Triumphatoren, iſt noch mächtiger als der Ruhm, die ewige Seligkeit das Höchſte, was dem Menſchen zu teil werden kann.

Geboren ward Petrarca am 20. Juli 1304 zu Arezzo als Sohn eines Rechtsgelehrten, der zugleich mit Dante im Jahre 1302 aus Florenz verbannt wurde, und ſtarb nach einem an Ehren und Triumphen reichen Leben am 19. Juli 1374 in dem Dörfchen Argua bei Padua, wo er die letzten Jahre ſeines Lebens verlebt hat.

Boccaccio.

Dante und Petrarca fanden einen glühenden Bewunderer in Boccaccio, der ſich redliche Mühe gab, vielfach in ihrem Geiſte zu dichten und erhaben und bedeutend, fromm und ſittlich zu ſchreiben. Aber ſeine innerſte Künſtlernatur widerſtrebte vollkommen der Natur der beiden von ihm ſo hoch verehrten Meiſter, und lebendig erhielt ſich von ihm nur das Werk, in welchem er ſich ganz und gar ſelbſt gegeben hat, ohne nach den Lorbeern jener zu ſchielen, der „Decamerone". Als unehelicher Sohn eines Kaufmanns aus Certaldo und einer vornehmen Franzöſin ward Boccaccio 1313 in Paris geboren und verlebte ſeine Knabenjahre in Florenz. Er ſollte Kaufmann werden und ging wahrſcheinlich um 1330 nach Neapel, der Stadt, die eine ſo große Rolle in ſeinem Leben ſpielt. Hier entzündete ſich ſeine Liebe zur Kunſt und Wiſſenſchaft, und hier fand er die große Liebe ſeines Lebens bei der von ihm beſungenen Fiametta, mit welcher er wohl im Jahre 1338 zum erſtenmal in Berührung kam. Fiametta, wahrſcheinlich eins mit Marie, der unehelichen Tochter König Roberts von Neapel, war von ganz anderem Fleiſch und Blut als die göttlich reine Beatrice und die keuſch unnahbare Laura. Am Hofe des kunſtbegeiſterten Königs Robert herrſchte die freieſte und üppigſte Sinnlichkeit, und wenn wir Boccaccio glauben dürfen, warb er nicht vergebens um die Gunſt ſeiner Geliebten, trotzdem dieſe geſellſchaftlich ſo hoch über ihm ſtand. Dafür hat ſie ihn aber auch ſpäter ſchnöde verraten. Die Einwirkungen des Lebens am Fürſtenhofe von Neapel treten in Boccaccio's Poeſie deutlich hervor. Er ſchreibt zuerſt einen Proſa-Roman „il Filocolo", eine ſchwülſtige Bearbeitung des bekannten Stoffes von Flore und Blancheflore, in dem er mit ſeinen neu erworbenen Kenntniſſen der antiken Mythologie zu prunken ſtrebt und chriſtliche und heidniſche Vorſtellungen wunderlich durch-

Digitized by Google

einander miſcht, ferner einige epiſche Erzählungen, mit denen er als erſter die Form der ſpäter ſo viel angewandten Ottave rime in die Bildungslitteratur einführt. Weit höher als die „Teſeide", durch welche er die abtrünnige Fiametta ſich zurückzugewinnen ſuchte, ſteht der „Filoſtrato". Deſſen Gegenſtand bildet eine Epiſode des Trojaniſchen Krieges, die Liebe des Prinzen Troilus zur Chriſeis, und der Dichter enthüllt in der Geſtaltung des realiſtiſch aufgefaßten Frauencharakters, in der pſychologiſchen Darſtellung der Liebesleidenſchaft, von Intriguen, Eiferſüchteleien, Untreue und Verrätereien bereits einige ſeiner beſten und beſonderen Kunſteigenſchaften. Dem Beiſpiele Dante's und Petrarca's folgend, welche in Anlehnung an die altrömiſche Poeſie Hirtendichtungen in lateiniſcher Sprache verfaßt hatten, ſchreibt auch er Eklogen, und zwar als der erſte in italieniſcher

Münze mit dem Bildnis Boccaccio's.
Berlin. Kgl. Münzkabinett.

Mundart: die Nymphengeſchichte von Fieſole und den Admet oder die Nymphen von Florenz. In dem letzteren, ſowie in der ſeltſamen Liebesviſion, einem moraliſch allegoriſierenden Gedichte gleich Petrarca's „Triumphen", will er den Sieg des Geiſtigen über das Sinnliche, der himmliſchen über die irdiſche Liebe darſtellen, wie es ſeine großen Vorgänger gethan hatten. Aber gegen ſeinen Willen und unwillkürlich kommt ſeine eigenſte Natur zum Durchbruch, und der Künſtler in ihm feiert die fröhliche Luſt des Fleiſches, welche der Denker in ihm, der Schüler Dante's und Petrarca's, verurteilt. Wie eine Parodie auf Dante'ſche Viſionen erſcheint die grobe und derb cyniſche Satire „Der Rabe" (Corbaccio), eine von juvenaliſchem Geiſt erfüllte Verläſterung der Frauen, welche in vollkommenem Gegenſatze ſteht zu der Liebesſchwärmerei und Gefühlsüberſchwenglichkeit ſeiner früheren Dichtungen. 1348 ſtarb Boccaccio's Vater, und der Dichter kehrte nach Florenz zurück. Ein neues Leben beginnt für ihn, ein Leben ernſterer Wiſſenſchaft und gelehrter Studien. In die Fußſtapfen des ihm befreundeten

Digitized by Google

Petrarca tretend, fördert auch er mächtig das Aufblühen der humaniſtiſchen Wiſſenſchaften. Neben zahlreichen lateiniſchen Schriften entſtehen ſeine zwei Schriften über das Leben Dante's und ein Kommentar zur Komödie. 1353 kam der „Decamerone" heraus, das „Zehntagewerk", die berühmteſte aller Novellenſammlungen, die zum größten Teile allem Anſcheine nach bereits in der Zeit des Neapeler Aufenthaltes entſtanden iſt. Die letzten zehn Jahre ſeines Lebens geſtalteten ſich infolge von Krankheit und materieller Not ſehr trübe für ihn, und er ſtarb am 21. Dezember 1375 in Certaldo.

Boccaccio zeigt als Dichter nicht die Größe und die vollkommene Eigenart eines Dante, und nicht einmal eine Selbſtändigkeit und Neuheit wie Petrarca. Lange Zeit hat er, befangen im Bann dieſer großen Vorgänger, ſein tiefſtes Selbſt nicht zu entdecken gewußt und ſchuf deshalb allerhand in ſich widerſpruchsvolle Schöpfungen, mußte den Mangel an wirklich tieferer Empfindung durch froſtige Deklamation und Rhetorik erſetzen.

Aus einer Handſchrift des „Decamerone" von Boccaccio. 16. Jahrhundert. (Nach Lacroix.)

Auch der „Decamerone" iſt kein Originalwerk aus erſter Hand. Wohl zu keiner der Novellen hat er den Stoff ſelber erfunden. Die Quellen, aus denen er ſchöpfte, ſind jene orientaliſchen Erzählungen, jene Fabeln und Schwänke, die wir als volkstümlichen und litterariſchen Allgemeinbeſitz der verſchiedenſten Nationen bereits kennen gelernt haben. Boccaccio iſt auch nicht zeitlich der erſte Novellendichter Italiens. Sammlungen, wie die „Cento Novelle antiche" und die „Conti di Antichi Cavalieri" gingen der ſeinen voraus. Aber was bis dahin mehr einen anekdotenartigen Charakter trug, deſſen Wert nur im Witz und in der Pointe beſtand, das erhob er zu einem reineren Kunſtwerk, zu einer ausgedehnteren Erzählung, reicher an lebendigen Einzelzügen, an feineren und verwickelten Motiven, tiefer in der Charakteriſtik und Pſychologie. Er giebt mehr als nur amüſante Hiſtörchen, ſondern

Digitized by Google

auch ein Sittengemälde der damaligen Zeit. Boccaccio ist der erste für die Weltlitteratur bedeutsame bürgerliche Naturalist in Italien, der mit scharfen, beobachtenden Augen in die Alltagswirklichkeitswelt hineinblickt und zusieht, wie es ringsumher auf den Märkten und Straßen, in den Häusern und Schenken zugeht. Mit ihm fängt erst die Poesie an, sich wirklich im Diesseits zurecht zu finden und die Welt mit den Augen einer geschärften Erkenntnis zu beobachten, wie sie dieses Zeitalter der Wissenschaft und Gelehrsamkeit heraufgeführt hatte. Die Phantasie der Menschheit hatte sich an dem allgemeinen Geiste befruchtet, hielt sich an das Wirkliche, Thatsächliche, das mit den Sinnen zunächst Erfaßbare, und so geht Boccaccio nach einer Seite über Dante und Petrarca hinaus, hinaus über den religiösen Menschen, der sein Alles auf das Jenseits gestellt hatte, hinaus über den schönheitstrunkenen Schwärmer, welcher, abgewandt dem lauten Treiben, eine Phantasiewelt sich aufgebaut hatte, beherrscht von Laura, einer ganz idealen Gestalt reinster Vollkommenheit. Wenn ersterer die feinere Darstellung des Innenmenschen brachte, so letztere die des Außenmenschen. Idealmenschen hatte auch die weltliche Poesie des Mittelalters nur zeugen können, wie sie eine der Welt noch unkundige Jünglingsphantasie sich träumte, blut- und fleischlose leere Schemen, — Boccaccio aber bringt die vor ihm ausgestreuten schwachen Keime einer eigentlich naturalistischen Kunst zur reichen Entfaltung und führt den Menschen der alltäglichen Wirklichkeit in die Litteratur ein, die Psychologie des Bourgeois und des Philisters. Dem Spiritualisten Dante gesellt sich der Sensualist Boccaccio zur Seite, der sich noch nicht selber zu gestehen wagt, wie viel Freude am rein und derb Sinnlichem in ihm wohnt und ideal und keusch sein möchte wie seine Vorgänger, gleichwie er die Heiligkeit des christlichen Glaubens preist, während doch all seine Träume und Gedanken bereits im Bann der Frohwelt der Griechenwelt trunken einherschwanken. Dante und Petrarca sind Frauenschwärmer, Boccaccio der erfahrene Frauenkenner, der statt himmlischer Seraphim und Cherubim rein irdische Weiblein und Mägdelein schafft, die geküßt sein wollen und nach allem begehren, was man vor keuschen Ohren nicht nennen darf, irdische Weiblein, wie sie die komische Litteratur immer wieder darstellt, leichtsinnig und treulos, verschlagene und listige Ränkespinnerinnen, keifende Xantippen. Wenn der Dichter in seinen Novellen von erhabenen Tugenden und Vollkommenheiten redet, dann schießt er leicht über das Ziel hinaus und verfällt in Abstraktionen und hohle Deklamation, aber um so frischer und natürlicher ist er in der Darstellung des Tierischen im Menschen, und der geschlechtliche Witz spielt bekanntlich im „Decamerone" eine der ersten Rollen. Das pikante und lascive Geschichtchen steht auch künstlerisch den übrigen voran.

Den Bestrebungen der drei großen Florentiner verdankt die italienische Sprache in erster Linie ihre künstlerische Abrundung und Vollendung, daß

Digitized by Google

VMANA COSA E HAVER COMPASSIONE A GLI AFFLITTI. e come che a ciaſchuna p̃ſona ſtia bene a choloro maſſimamẽte e richieſto liquali gia hã no di conforto hauuto miſteri: & hanolo trouato in al cuno fra liquali ſe alcuno mai nebbe: ogli fu caro o gia ne riceuete piacere. Io ſono uno di quelli p cio che dal la mia p̃ma giouenezza infino a queſto tempo: oltra modo eſſendo ſtato acceſo da altiſſimo & nobile amo re forſe piu aſſai chella mia baſſa conditione non pare be narrandolo io ſi richiedeſſe: quantunque doppo coloro che diſcreti erano: & alla cui noticia puẽcato ne fuſſi lodato & da mol to piu reputato. Non dimeno mi fu egli di grãdiſſima fatica a ſoffrire cento non per crudelta della donna amata: ma per ſouerchio amore nella mente con cepto da pocho regolato appetito alquale percio a niuno regolato cõueneuo le termine mi laſciaua contento ſtare piu di uolta che di biſogno nõ era ſpeſſe uol te ſenture mi faceua. Nella qual uolta tanto refugerio mi porſero li piaceuoli ragionamenti dalcuno amico & le dilettеuole ſue cõſolatioe che io potto ſer

Titelblatt der 1492 zu Venedig erſchienenen Druckausgabe von Boccaccio's Decamerone.
(S. Thierry-Poux. Premiers mouvements de l'imprimerie en France. Paris 1890).

ſie von nun an fähig iſt, das Feinſte und Tiefſte auszudrücken. Das 14. Jahrhundert bringt neben ihnen eine Reihe muſtergiltiger Stiliſten hervor, und die Pflege der Sprache gehört zu ſeinen beſonderen Ruhmestiteln. Auch die weltliche Wiſſenſchaft bedient ſich nicht mehr ausſchließlich der toten Sprache der alten Vorfahren: die erſten hervorragenden Geſchichtsſchreiber treten hervor, Dino Compagni und die Brüder Villani. Dante, Petrarca und Boccaccio beherrſchten die zeitgenöſſiſche Poeſie völlig und fanden natürlich zahlreiche Nachahmer und Schüler. Aber von dem eigentlichen Weſen der „Komödie" begriffen die Nachtreter Dante's, wie Fazio degli Uberti und Federigo Frezzi, der Biſchof von Foligno nur allzuwenig; ihnen kam es mehr auf Ausſtellung gelehrten Wiſſens als auf Kunſt an. Mehr noch als in Dante'ſchem Geiſt und in Dante'ſchen Formen ſang man in der Weiſe Petrarca's, und an Boccaccio ſchließen ſich verſchiedene Novelliſten an, wie unter anderem der Florentiner Franco Sacchetti (geb. gegen 1330), der ſonſt noch allerhand kleine volkstümliche, hübſche Liederchen geſchrieben hat. Zwei Richtungen kann man in der Litteratur des 14. Jahrhunderts auch bei den Geringeren verfolgen: eine akademiſch-gelehrte Richtung, welche die Überlieferungen der moraliſch-allegoriſchen Poeſie fortſetzt und ſich dabei bald mehr an Dante, bald mehr an Petrarca anſchließt, reich an Bildern und Vorſtellungen der heidniſchen wie chriſtlichen Mythologie, — und eine volkstümliche Richtung, welche in kleinen heiteren Gedichten allerhand Vorfälle des alltäglichen Lebens beſingt, den etwas platten und nüchternen Geiſt des Spießbürgertums der Städte wiederſpiegelnd, jene Kunſt des beobachtenden bürgerlichen Realismus, welche Cecco und Boccaccio zu ihrer Höhe geführt hatten. Der Florentiniſche Volks- und Bänkelſänger Antonio Pucci iſt der bekannteſte Meiſter in dieſer Kleinkunſt. Im 15. Jahrhundert verſtummte die italieniſche Poeſie für einige Jahrzehnte lang, gerade als ob die Kraft der drei großen Florentiner dem Boden allen Saft entzogen hätten. Nur die Volkskunſt Pucci's brachte gegen Ende des Zeitraums noch einen loſen leichten und ſpöttiſchen Sänger hervor, den witzigen Florentiner Barbier Domenico di Giovanni, geſtorben 1448, im Geburtsjahre Lorenzo's de Medici, bekannt unter dem Namen Burchiello, den charakteriſtiſchſten Vertreter der burlesken Poeſie bis auf den heutigen Tag. Um ſo reicher blühte die Wiſſenſchaft heran, die Philologie und Altertumskunde, der Humanismus, auf deren Anfänge noch ſpäter zurückgekommen werden ſoll.

Digitized by Google

Die bürgerlich-gelehrte Poesie in Frankreich, Spanien und den germanischen Ländern.

Die französische Litteratur im 14. und 15. Jahrhundert. Frankreichs politische Kämpfe. Aufschwung der Prosalitteratur. Jean Froissart. Philippe de Comines. Die moralisch-satirische Allegoriendichtung. Alain Chartrier. Die burgundische Schule. Der Ritterroman. Antoine de la Sale. Die Lyrik. Karl von Orléans. Olivier Basselin. François Villon. Die spanische Litteratur. Die didaktische Schule. Der Infant Don Juan Manuel. Juan Ruiz von Hita. Rabi de Santob. Pedro Lopez de Ayala. Die höfisch-ritterliche Lyrik am Musenhofe Johannes II. von Castilien. Nachahmung der Provençalen und Italiener. Der Markgraf von Villena. Der Markgraf von Santillana. Juan de Mena. Jorge Manrique. Der Ritterroman. Amadis von Gallien. Palmerin de Oliva. Die bürgerlich-gelehrte Poesie in Deutschland. Das Volkslied. Letzte Ausläufer der ritterlichen Dichtung. Konrad von Würzburg. Oswald von Wolkenstein. Die Anfänge des Meistergesanges. Charakter dieser bürgerlich-gelehrten und didaktischen Poesie. Die allegorische und moralische Lehrdichtung. Von Hadamar von Laber bis zu Ulrich Boner, von Boner bis Sebastian Brant, Johannes Geiler und Pauli. Fortleben des alten Heldengesanges. Übersetzungen ausländischer Ritterromane und Erzählungen. Pfalzgräfin Mechthilde und ihr Kreis: Hartlieb, Niclas von Wyle, Steinhöwel, A. v. Eybe u. s. w. Maximilian I. Sein „Theuerdank" und „Weißkunig". Der volkstümliche Schwank. Der Pfaff von Kahlenberg. Till Eulenspiegel. England im Zeitalter Chaucers. Rückblick auf die mittelalterliche Periode, die anglonormannische und neuangelsächsische Poesie. Verschmelzung der anglonormannischen und angelsächsischen Sprache zur englischen Sprache. Vorreformatorische und Renaissancebestrebungen. Wyclif. William Langland, der englische Dante. Chaucer. Chaucer und Boccaccio. Chaucers Entwickelungsgang und Bedeutung. Die Canterbury-Erzählungen. Die Schule Chaucers. Jakob I. von Schottland.

Während die Höhen und Abhänge des italienischen Parnasses in dem Jahrhundert Dante's von hellstem Sonnenglanze umstrahlt sind und auf der Apenninischen Halbinsel ein so lebendiges und reiches neues Geistesleben sich entfaltet, wie nur in den Zeiten einer höchsten Kraft, herrscht in allen übrigen romanischen wie germanischen Ländern mehr eine verdrießlich-graue Dämmerung, aus der vereinzelt eine Lichtgestalt hervortritt. Dem Bürgertum fehlt hier die Freiheit der Bewegung, die politische Macht und Bedeutung, der Reichtum und die Weltverbindungen, wie sie die italienischen Städter besaßen. Sein Geist ist noch nicht entwickelt genug, nicht lebendig und stolz genug, um all die großen Kräfte entfalten zu können, deren ein wahrhaftes und starkes poetisches Schaffen bedarf. Er ist nüchtern und spießbürgerlich, ängstlich und kleinlich und entbehrt des höheren Schwunges. Er muß sich erst in

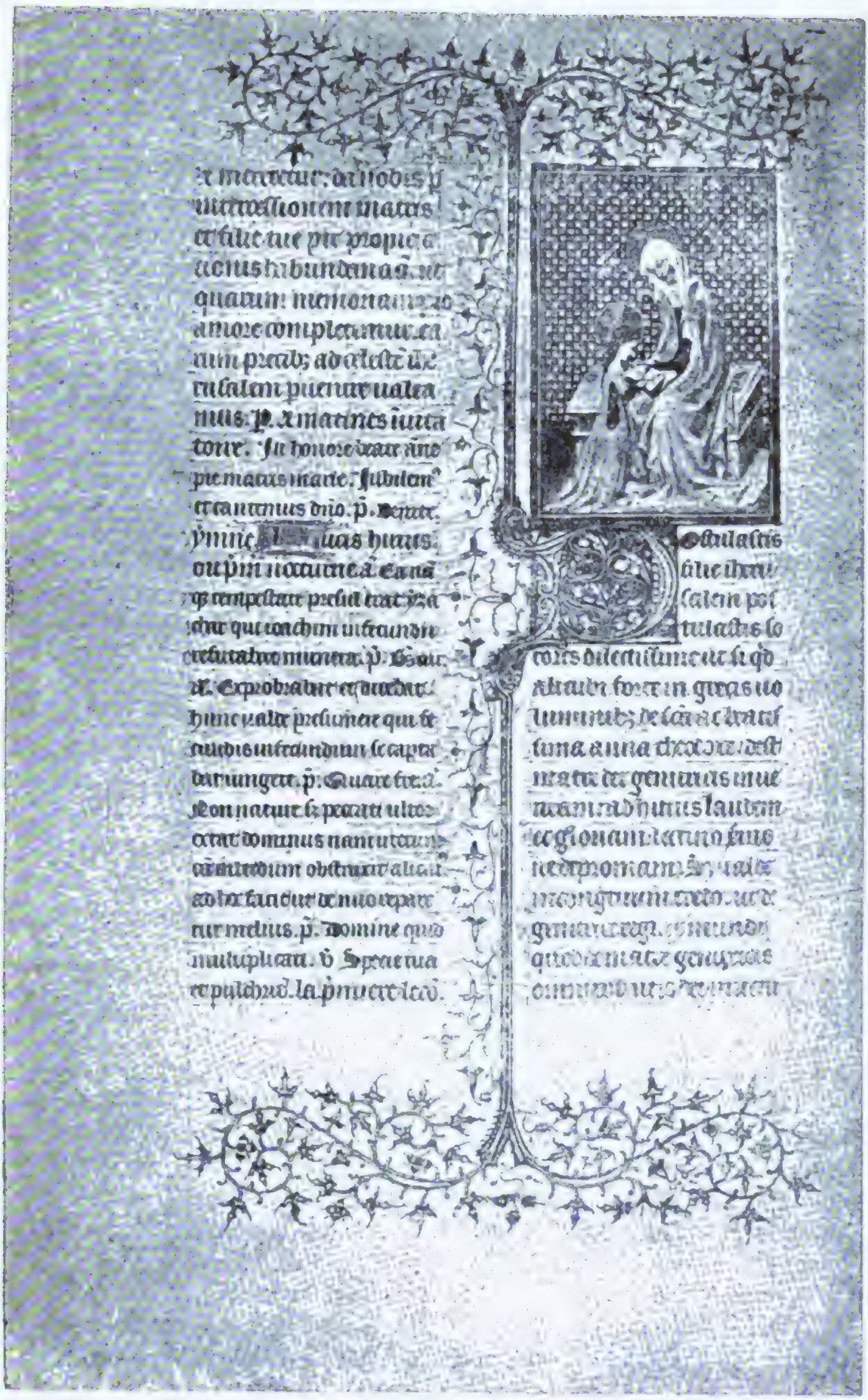
Digitized by Google

der Welt zurechtfinden lernen, Kenntnisse und Erkenntnisse sammeln, vor allem einmal erobern, was nützlich zum Leben ist, zum Fortkommen und zur höheren, materiellen wie geistigen Entwickelung. Die Wissenschaft steht darum im höheren Preise als die Poesie. Was sie wert ist, kann man leichter verstehen und ausrechnen, wenn man nur vom Nützlichkeitsstandpunkte aus die Schöpfungen des Geistes betrachtet. Die trockene Moral- und Gelehrsamkeitspoesie des 14. und 15. Jahrhunderts läßt vor unserer Phantasie ein Geschlecht erstehen, dem vor allem seine materielle Existenz am Herzen liegt, das in der Politik der Interessen am besten Bescheid weiß und zum erstenmal mit dem gesunden Menschenverstande in der Welt sich umblickt. Andererseits trifft man in den Kreisen der aristokratischen Gesellschaft auf eine Poesie tändelnden Genußlebens, die sich noch einigen Flitterkram aus den Tagen der Troubadourherrlichkeit als Maskenputz bewahrt hat. Vor allem aber fehlt es der Poesie dieser Zeit fast ganz an Charakterköpfen und Einzelpersönlichkeiten, an nennenswerten Namen; nur wo das bürgerliche Element und der Geist der neuen Zeit kräftiger zum Durchbruch kommt, wie in England, steht noch ein Chaucer auf, der sich neben Boccaccio sehen lassen darf, und Frankreich besitzt wenigstens seinen François Villon.

Frankreich im 14. und 15. Jahrhundert.

Am Anfange des Zeitraumes steht die Königsgestalt Philipps des Schönen, am Ende die Ludwigs XI., — beide entschlossene, praktische, nur auf ihren Vorteil bedachte Geister, die, ohne Scheu vor irgend welchem Mittel, mit List und Grausamkeit, im Verein mit dem aufstrebenden dritten Stande, die Macht des großen Adels und der Ritter brechen und die Königsherrschaft in Frankreich fest gründen. Das Erwachen höheren Geisteslebens, des Freiheits- und Selbständigkeitsgefühles bei Bürgern und Bauern zeigt sich auch in großartigen Bürger- und Bauernaufständen; man will nicht länger der sinnlosen Verschwendung der Fürsten und Großen opfern, und „Jacques Bonhomme“ zieht mit Sense und Dreschflegel umher, brennt die Schlösser nieder, und das Wort „la Jacquerie“ hat noch heute einen düsterroten Klang in der Weltgeschichte. Schlachtennamen wie Crecy und Poitiers und Azincourt schlagen an unser Ohr. In jahrhundertlangem Kriege ringen Frankreich und England miteinander, denn schon ist der nationale Gedanke in Frankreich stark genug, daß man sich nicht eine fremde Dynastie aufdrängen lassen will. Wohl muß es seinen Stolz furchtbar büßen und gerät an den Rand des äußersten Verderbens, drängt aber doch zuletzt den furchtbaren Gegner vom Boden der Heimat wieder fort. Und keine Gestalt leuchtet aus

Digitized by Google



Burgundiſches Brevier.

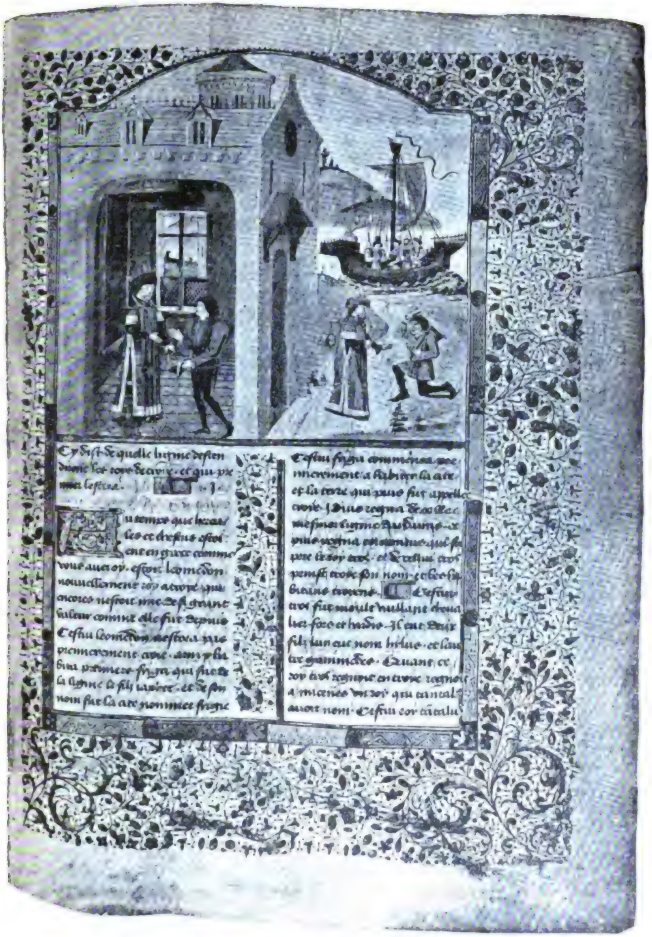
Manuſkript des 15. Jahrhunderts.

Als Probe der Miniaturmalerei, Schönſchreibe- und Buchausſtattungskunſt, welche gegen Ausgang des Mittelalters in Burgund unter dem Schutze der litteratur- und kulturfreundlichen burgundiſchen Herzöge, beſonders Philipps des Guten, noch einmal einen ſo großen Aufſchwung genommen hatte. (Aus Publ. of the Pal. Soc. of London.)

dieser Zeit heller hervor als die halb sagenhafte der Jungfrau von Orléans, des Bauernmädchens von Dom Remy. Wie in Italien so hat sich auch in Frankreich alles in wirre Kämpfe und Unordnungen aufgelöst, und Not und Schrecken herrschen an allen Enden. Aber die Männer dieses Jahrhunderts rufen eigentlich gar nicht so sehr den Eindruck der Kümmernis und Niedergeschlagenheit hervor. Sie besitzen schon etwas von der erstaunlichen Lebenskraft und Lebensfreude der Männer der Renaissance. Ein fröhliches und sorgloses Lachen auf den Lippen, machen sie nicht viel Geschrei, wenn's ans Sterben geht, und sehr gefühlvoll zeigen sie sich auch nicht bei den Leiden anderer. Ein Villon schlägt im Anblick des Galgens, an dem er aufgeknüpft werden soll, einen lustigen Purzelbaum, und all die Grausamkeiten eines Ludwigs XI. erzählt ein Commines mit der Gemütsruhe eines Mannes, der solche Dinge für höchst natürlich und selbstverständlich ansieht. Ein ziemlich verrohtes Geschlecht, tapfer und raufluſtig, sorglos und heiter, genußgierig vor allem anderen und schlau und verschlagen im Kampf um seine materiellen Interessen. Aber es steckt so viel Intelligenz in ihm und geistige Regsamkeit, daß man um seine Zukunft nicht besorgt zu sein braucht.

Die bewegte Zeit bringt wie in Italien ein paar große Geschichtsschreiber, Geschichtsschreiber schon im modernen Sinne hervor, und die wissenschaftliche Prosa kommt dabei besonders gut zum Gedeihen. Frankreich ist die eigentliche Heimat der Memoirenschreiber, und gleich seine ersten echten Historiker haben ihre Schriften nicht mühsam aus Bibliothekenstaub zusammengebacken, alte Vergangenheitsgeschichten am Arbeitstisch kompiliert, sondern als Männer der That und der Feder teilnehmend an den Ereignissen, die sie uns schildern, lassen sie uns die rechte frische Luft des Lebens atmen. Der gesunde Menschenverstand gilt hier mehr als die Gelehrsamkeit, und es gehört zu den größten Vorteilen der französischen Bildung, daß sich hier, ganz anders als in Deutschland, die Wissenschaft in den Dienst des Lebens und der Allgemeinheit stellte, sich nicht dünkelhaft, wie vielfach bei uns, von der großen „Masse" abwandte und in dumpfer Studierstube, ohne Verständnis für die tiefsten und unmittelbarsten geistigen Bedürfnisse des Volkes in engherziger Pedanterie verkam. Vier große Denkmäler stehen am Anfang der altfranzösischen Prosalitteratur: aus dem Mittelalter stammen noch Villehardouins (gest. 1213) Memoirenwerk „Die Eroberung Konstantinopels", welche im Jahre 1204 französischen Rittern im Verein mit den Venetianern gelungen war, und des loyalen, guten und frommen Joinvilles „Leben Ludwigs IX." Im 14. Jahrhundert gesellt sich ihnen der leichtblütige Jean Froissart zu, geb. 1337 zu Valenciannes, gestorben 1400 oder 1419 als Kanoniker zu Chimay, der nur aus Versehen in den Priesterrock geraten war. Ganz anderen Ruhm als seine eleganten lyrischen und seine lyrisch-allegorischen Gedichte, als sein romanartiger „Melyador",

Digitized by Google



Seite aus einer durch ihre schönen Miniaturen ausgezeichneten französischen Handschrift, wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts: Chronicon Gallicum.

Darstellung der antiken Geschichte in altem Französisch. Auf dem vorliegenden Blatt beginnt die Erzählung von Troja.

Rom, Bibliotheca casanatense. (Vergl. Facsimili di antichi manoscritti. Rom 1891.)

Digitized by Google

den er aus den Poeſien des Herzogs Wenzel von Brabant und den eigenen zuſammenſtellte, verſchafften ihm ſeine mit größter Unparteilichkeit und gewandt erzählten Chroniken von Frankreich, England, Schottland, Spanien und der Bretagne, die Geſchichte der Jahre 1322 bis 1400 umfaſſend, lebendige Sittengemälde der damaligen Zeit. Mit weniger Geſchick ſetzte Montrelet (1400 bis 1444) ſein Werk fort. Hundert Jahre ſpäter ſchrieb Philippe de Comines, der ſkrupelloſe und gewandte Helfershelfer Ludwigs XI. (geb. um 1445, geſt. 1509) ſeine Memoiren, das Werk eines echten Staatsmannes, voller Lebensklugheit und Erfahrung. Ganz anders als Froiſſart trachtet er in der Weſen Tiefe hinein und mehr als durch äußere Begebenheiten zu unterhalten, will er uns den inneren Zuſammenhang der Dinge verſtehen laſſen. Der Weg von Froiſſart bis zu Comines bedeutet einen großen Fortſchritt in der Entwickelung der franzöſiſchen Bildung zur geiſtigen Reife, vom Mittelalter zur Renaiſſance.

Jean Froiſſart,
ſeine Chroniken dem Könige überreichend.
(Nach Lacroix.)

Die Modedichtung der Zeit kehrt eine nüchterne Gelehrſamkeit hervor und will auch in Frankreich vor allem mit ihrem Wiſſen prunken, beſſern und bekehren, ſatiriſieren und moraliſieren. Der Roman von der Roſe hat die Allegorie in die Litteratur eingeführt und wie in der italieniſchen Poeſie, wo die Allegorie wenigſtens wahrhaft groß aufgefaßt wurde, wimmelt es nun auch bei den franzöſiſchen Vettern von allerhand verperſönlichten Begriffen. Frau Liebe, Frau Tugend, Frau Falſchheit, Frau Höflichkeit, an allen Ecken und Enden. Während aber die allegoriſch-moraliſche Poeſie der Italiener einen ſtärkeren religiös-philoſophiſchen Charakter trägt, atmet ſie bei den Franzoſen mehr einen geſellſchaftlichen höfiſchen Geiſt und beſchäftigt ſich mit Staatswiſſenſchaft und ähnlichem, ſowie mit den Gegenſtänden eines Komplimentierbuches. Die Galanterie iſt in ihr zu Hauſe, aber auch der Spott. Alain Chartrier (1390 bis 1433), Hofdichter Karls VII., ein guter Patriot und ein Mann von praktiſcher Lebensweisheit, ein klarer und nüchtern verſtändiger Formaliſt, ſchreibt u. a. ein Brevier für den Adel und einen moraliſchen Roman:

enuiron troys cens combatans anglois desquelz fut lung diceulx des freres du conte de ſuffort lequel conte auecques luy ſon autre frere le ſeigneur de la poulle furent faictz priſonniers et de leurs autres gens Juſques a ſoixante hommes ou audeſſus Ainſi doncques ceſte ville et chaſteau de iargueaulx conquiſe et ſubiuguee comme dit eſt leſd francoys ſe raſfreſchirent dedans icelle tout a leur aiſe Et apres eulx partans de la allerent a meung qui tantoſt len fiſt obeiſſance et dautre part furent les angloys qui tenoient la ferte hubert et ſe bouterent tous enſemble a boiſgenſy Juſques auquel lieu ilz furent chaſſez et pourſuyuis des franc

Verlag von J. Neumann, Neudamm.

Seite aus einer französischen Handschrift des 16. Jahrh., aus dem 2. Bd. der Chronique von Montrelet. Pariser Nationalbibl. (Nach Silvestre, Univ. Palaeogr.)

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Digitized by Google

„Das Buch der vier Damen.“ Was er erſtrebte, führten die burgundiſchen Dichter, welche an den prachtliebenden Höfen Philipps des Guten (1419 bis 1467) und Karls des Kühnen (1467—77) fröhliche Tage feierten, mit noch beſſerem Gelingen aus. Sie ſtehen bereits unter den Einflüſſen des aufblühenden Humanismus, und das Studium der klaſſiſchen Wiſſenſchaft

Holzſchnitt aus der erſten Ausgabe der Werke Alain Chartriers,
von dem Pariſer Drucker Pierre le Baron 1489 hergeſtellt. (Aus Thierry Pour, a. a. O.)

hat ihre trockene Gelehrtenphantaſie mit einem bunten Reigen mythologiſcher Geſtalten angefüllt. Die burgundiſche Schule verrät die Vorliebe der Zeit für allerlei Philologiſches: grammatikaliſche Reize, koſtbare griechiſche und lateiniſche Fremdwörter, geſpreizten Satzbau und Reimſpiele bei dürftigem Inhalt. Galante herkömmliche Liebeslyrik. Satiriſche Verſpottung der

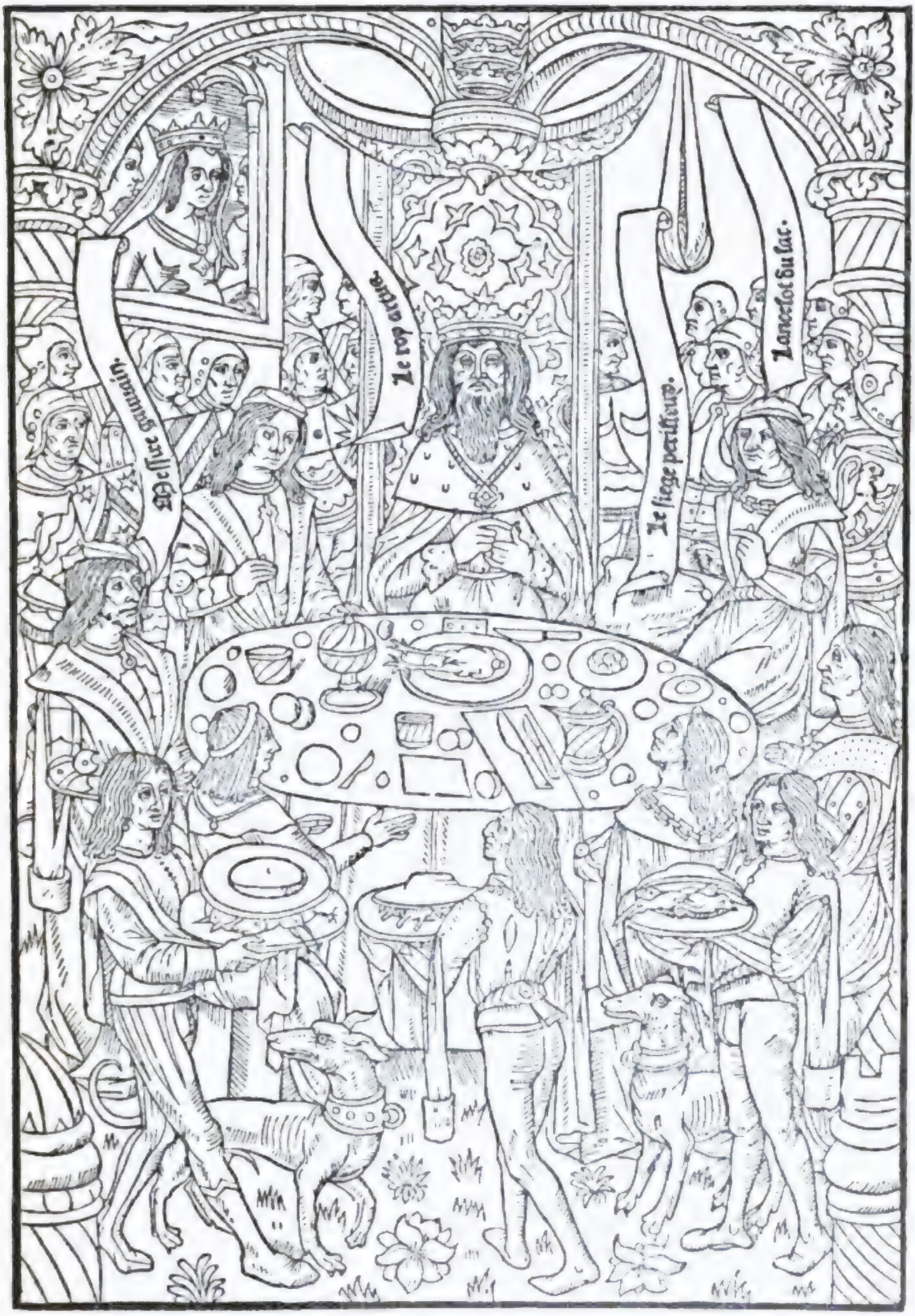
Digitized by Google

Zeitgenossen und der damaligen Zustände, — moralisierende Predigtpoesie. Könige und Fürsten haben schon eine Art Hofpoesie heranwachsen lassen, die sich in schmeichlerischen Lobreden gefällt, und in jenem deklamatorischen Geist, der auch am Hofe Ludwigs XIV. am willkommensten war. „Rhétoriqueurs" nennen sich die Dichter, und ihren Stolz setzen sie vor allem auf ihr Wissen. Auch sie wollen gern als Politiker und Geschichtsschreiber etwas bedeuten. Im ganzen aber hält man noch stark am Geist des Spätmittelalters fest, und was aus der Bekanntschaft mit der Antike in ihre Poesie hineinfließt, macht einen etwas wunderlichen Eindruck, etwa wie die Jugendpoesie Boccaccio's. Pierre Michault läßt in seiner „Hofzucht" (1466) die Üppigkeit, den Zorn und die Falschheit auftreten und den Fürsten ironisch gemeinte Ratschläge erteilen, und in seinem „Danse des aveugles" stellt er das Leben als einen Tanz dar, zu dem drei Blinde, Amour, Fortune und Mort den Takt schlagen. In allegorischem Stile erzählte man die Lebensgeschichte berühmter Zeitgenossen, so Olivier de la Marche (1422—1501), der in dem „Chevalier délibéré" das Leben und die Thaten Karls des Kühnen, seines Herrn, darstellte, Georges Chastelain aus Gent („Chronik der Herzöge von Burgund"), Jean le Maire (1473—1548), der letzte unter den Häuptern der burgundischen Schule u. a.

Schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts hatte man zuerst angefangen, die alten Versromane von König Artus und Karl dem Großen und ihren Paladinen, sowie die christlichen Legenden in Prosa umzuschreiben. Der echte Ritterroman mit seinem Helden ohne Furcht und Tadel, der nach tausend wunderbaren Abenteuern endlich die geliebte Prinzessin und irgend ein fabelhaftes Königreich erobert, wird zur Lieblingslektüre der gesamten Leserwelt. Zu den alten von früher her bekannten Gestalten gesellen sich neue Herren, und in staunender Bewunderung dieser aufgeputzten und erlogenen Idealfigürchen sucht sich die ritterliche Welt über die wahren Verhältnisse der Gegenwart hinwegzutäuschen. Der Roman „Perceforest" läßt erkennen, wie alles leere Form und äußerer Anstand geworden war. Nur der geistreiche Antoine de la Sale (1398—1461) wagte es, die herkömmliche Zauber- und Abenteuerwelt zu verlassen, sich in seiner „Hystoyre et plaisante Chronicque du petit Jehan de Saintré" auf den Boden der Wirklichkeit zu stellen und den Ritter seiner Zeit realistisch zu schildern, nicht im Kampf gegen Zauberer, Drachen, Riesen und Zwerge, sondern im Kampf mit seinesgleichen, ausgerüstet mit gewöhnlicher Mannesstärke und gewöhnlichen menschlichen Eigenschaften. Vielleicht verfaßte Antoine de la Sale auch die „Cent nouvelles nouvelles", das französische Decamerone, das zu den meistgelesenen Büchern des 15. Jahrhunderts gehörte.

Nicht besser stand's um die lyrische Poesie. Dem Modegeschmack der höheren Gesellschaft sagten die galanten und zierlich glatten, leicht ge-

Digitized by Google



Holzschnitt aus der ersten Ausgabe des Ritterromanes „Lanzelot vom See".

Der erste Band, aus dem das obenstehende Bild stammt, wurde zu Rouen von dem Drucker Jean le Bourgeois im November 1488 fertig gedruckt, der zweite Band im September desselben Jahres zu Paris von Jean du Pré. Das Bild stellt König Artus' Tafelrunde dar. (S. Thierry Poux, a. a. O.)

fälligen Verse des Herzogs Karl von Orléans (1391—1465) mit allen ihren allegorischen Bildern und Vorstellungen zu: eine höfliche Damenpoesie, die hübsche Schmeicheleien zu sagen und geistreich zu tändeln weiß. Olivier Basselin, ein französischer Volksdichter, um 1440 Walkmüller in Val de Vire in der Normandie, der tapfer gegen die Engländer focht und 1450 bei Formigny von ihnen erschlagen sein soll, sang Lieder von den Freuden des Weins und der Geselligkeit und patriotische Kampflieder, nach der Heimat des Sängers Vaudevires genannt; als Vaudeville (= Liederspiel) vererbt, erhielt sich das Wort in der Litteratur- und Theatergeschichte. Aber nur etwa ein halbes Dutzend von diesen Vaudevires ist uns überliefert, und die unter dem Namen Basselins früher bekannten Gedichte stammen in Wahrheit nach den Untersuchungen Gaste's aus der Feder des Advokaten Jean le Houx (gest. 1616).

Die einzige bedeutende und eigenartige Dichternatur dieser Zeit erstand für Frankreich in dem genialen François Villon, einem Poeten von stark ausgeprägtem Ichgefühl, der vermöge dieser seiner Kraft dem modernen Individualismus in der französischen Kunst Bahn bricht und darum am nächsten an die großen Italiener und Chaucer heran reicht. Er steht nicht mehr wie die Troubadours und Trouvères, wie auch sein Zeitgenosse und Beschützer Karl von Orléans, der letzte Trouvère, unter dem Zwang von Herkömmlichkeiten und festen Satzungen, schreibt nicht mehr wie diese eine Gesellschaftspoesie, die Poesie eines Standes und einer Masse, sondern mehr wie ein Dante und Petrarca eine Ichlyrik, eine Lyrik seines Herzens und tiefsten innersten Empfindens, mögen die Elemente der alten Kunst auch noch nicht ganz davon gewichen sein. Als ein Einziger, als eine Persönlichkeit kommt auch Villon, der wie Dante und Petrarca, wie Boccaccio und Chaucer die realistischen Bestrebungen dieser Zeit, das Streben nach scharfer sinnlicher Bildlichkeit auf der Höhe zeigt. Wie lebendig und bezeichnend ist nicht sein Ausdruck, wenn er von sich sagt, daß man ihn geschlagen habe, wie man Wäsche schlägt, und seinen am Galgen hangenden, von Vögeln zerpickten Leichnam mit einem Fingerhut vergleicht. Mit seinem auf die Darstellungen des Alltäglichen und Niederen, Rohen und Derben gerichteten Realismus ist er ein echter Vertreter der bürgerlichen Poesie dieser Zeit und all ihrer Hinneigung zum Obscönen und Unflätigen; die plumpe wüste Genußsucht des Zeitalters spiegelt sich in seinem Charakter und seiner Poesie wieder, und der überschäumende Lebensdrang, die Ichkraft und die Ichsucht der anbrechenden Renaissance.

Der eigentliche Name des Dichters steht noch immer nicht fest, nur sein Vorname François; François Corbueil vielleicht, und Villon, soviel wie Gauner, wie er selber sich einigemale nennt, könnte wohl nur ein Ehrentitel sein, den ihm seine Genossen beigelegt haben. Denn ein rechter Gauner ist unser Dichter gewesen. Das Licht der Welt erblickte er im

Digitized by Google

Jahre 1431 zu Paris „in der Nähe von Ponthoiſe“ als Sohn ſehr armer Eltern. Frühzeitig entwickelte ſich ſeine derbe Genußſucht und der Hang zu einem üppigen ausſchweifenden Leben. „Am warmen Herd im reich mit Teppichen belegten Zimmer, auf üppigem Flaum gelagert wie ein wohlgenährter Domherr, an der Seite der blaſſen, zarten, zärtlichen und reich geſchmückten Dame Sidonie, bei Tag und Nacht trunken vom ſüßen, gewürzten Weine, lachen, tändeln, herzen und ſpielen: nur ein Glück giebt es, dem Genuſſe zu leben.“ Auf der Pariſer Univerſität ſuchte ſich der arme Schlucker ſeinen Lebensunterhalt zu erwerben, ſo gut es eben gehen wollte: „vorn und hinten zu betrügen, war er ein geſchickter Herr.“ Unglückliche Liebe brach ſeine letzte moraliſche Widerſtandskraft, ſowie eine entehrende Strafe, zu der er wahrſcheinlich wegen irgend einer unvorſichtigen religiöſen Äußerung

Titelblatt der erſten datierten Ausgabe von Villons Gedichten, welche der Pariſer Drucker Pierre Levet 1489 veröffentlichte. (Aus Thierry Poux, a. a. O.)

verurteilt wurde. Das Gericht hatte ihn zum Staubbeſen verurteilt. Das ſchrecklichſte und ſchmachvollſte Jahr ſeines Lebens wurde das Jahr 1457. Während er im Schlamm niedrigſter Liebſchaften verſank, wie er ſie in der Ballade von der dicken Margot beſingt, machte er zugleich an der Spitze von fünf bis ſechs Geſellen die Landſtraßen in der Nähe von Paris unſicher und wurde, gefangen genommen, zum Tode verurteilt. Doch auf die Fürſprache Karls von Orléans begnügte man ſich, ihn zu verbannen, und der Dichter führte mehrere Jahre lang ein unſtätes Wanderleben. 1461 verbüßte er noch einmal eine ſchreckliche Kerkerhaft, aus der ihn Ludwig XI., der ſoeben den Königsthron von Frankreich beſtiegen hatte, befreite. Seine letzten Lebensjahre und das Jahr ſeines Todes ſind in tiefes Dunkel gehüllt. Vielleicht hatte er ſich unter dem Schutze des Abtes von Saint Maiſſant du Poitou in deſſen Kloſter zurückgezogen, um dort der Beſchaulichkeit zu pflegen. Hier ſoll er die Paſſionsſpiele zur Unterhaltung des Volkes im Dialekt ſeiner Provinz aufgeführt haben, was um ſo wahrſcheinlicher klingt, als auch ſonſt Spuren auf eine dramatiſche und ſchauſpieleriſche Thätigkeit Meiſter François' hinweiſen. Eine an Gegenſätzen reiche Natur; im Angeſichte des Galgens ſpottete er übermütig:

Je suis François, dont ce me poise,
Né de Paris emprès Ponthoise,
Or d'une corde d'une toise
Saura mon col, que mon cule poise,

und zu gleicher Zeit ringt ſich ein Gebet von ſeinen Lippen:

O Menſch, o Bruder, machſt du hier einſt Raſt,
Verhärte nicht dein Herz vor unſerer Pein,
Denn wenn du Mitleid mit uns Armen haſt,
Wird Gott der Herr dir einſt gewogen ſein.
Hier hängen wir ſo ſtücker acht, auch neun,
Ach, unſer Fleiſch, einſt unſer liebſt Ergötzen,
Jetzt iſt es längſt verfault und hängt in Fetzen
Samt unſern Knochen, faſt zu Staub zerfallen;
Doch wolle keiner ſeinen Witz dran wetzen —
Nein, bittet Gott, daß er verzeih' uns allen!

Mißachte, Bruder, nicht dies unſer Flehn:
Du weißt ja, der du unſer Bruder biſt,
Obgleich uns nach Geſetz und Recht geſchehn,
Daß nicht ein jeder Menſch vernünftig iſt.
Verwende Dich von Herzen als ein Chriſt
Beim Sohn der Jungfrau, daß er ſeine Gnade,
Da wir nun tot ſind, auch auf uns entlade
Und uns behüte vor des Satans Krallen.
Die Seele, Bruder, ſtirbt nicht mit am Rade —
Ja, bittet Gott, daß er verzeih' uns allen!

Digitized by Google

Märzregen haben unſern Leib zerſpült,
Die Sonne uns geſchwärzt und ausgedörrt.
Kräh'n, Raben uns die Augen ausgewühlt,
Uns Bart und Brauen aus der Haut gezerrt!
Niemals, kein Stündchen Ruh' am warmen Herd:
Nur wipp und wapp, und immer wipp-wapp wieder,
Umſchwärmt von Kräh'n, die Winde um die Glieder,
Zerhackt, zerlöchert als Hoſenſchnallen!
Ja, vor uns Brüdern ſeid ihr ſicher, Brüder;
Doch bittet Gott, daß er verzeih' uns allen!
(Überſetzung von Richard Dehmel)

Die ſpaniſche Poeſie.

In der Mitte des 13. Jahrhunderts etwa iſt die ſpaniſche Poeſie aus den erſten Kinderjahren herausgetreten, und ſucht ſich nun mit der Sucht des Knaben nach erſter Verſtandesbethätigung reflektierend in die Erſcheinungen der Außenwelt hineinzufinden. Wie überall macht ſich eine gewiſſe Skepſis und Vernünftelei geltend, die Sucht zu begreifen und zu wiſſen, — die didaktiſche Poeſie blüht auf, aber eine Poeſie, welche in der Entwickelung hinter der italieniſchen zurückgeblieben iſt und einen noch ziemlich ſtrengen mittelalterlichen Charakter aufweiſt. Der Infant Don Juan Manuel, ein mächtiger Vaſall der Krone Caſtilien (1282—1347), ſchreibt in gewählter Proſa ſeinen „Grafen Lucanor", eine Sammlung von kleinen moraliſch zugeſpitzten Erzählungen und Anekdoten, die teilweiſe von orientaliſcher Herkunft, auf bekannten Wegen ſich über die ganze mittelalterliche Welt verbreitet hatten. Ein rechter Weltmann, der die Sachen ſieht, wie ſie ſind, fein und klug, niemals überwältigt von den Gefühlen des Herzens oder von den Flügeln der Phantaſie von feſtem Boden in die Lüfte emporgeriſſen. Und etwa um dieſelbe Zeit ergeht ſich die „loſe Prieſtermuſe" des Juan Ruiz von Hita in lockeren Schwänken und Späßen, um ſich gleich darauf mit inbrünſtigem Gebet der Asketik in die Arme zu werfen; Juan Ruiz ragt nach dem Urteile Ticknors durch ſeine „überaus reiche Erfindungskraft, durch lebendige Anſchauung und treffende Abbildung der Charaktere und Sitten, durch immerfort kurzweilige Beweglichkeit und dramatiſche Steigerung im Fortgange der dichteriſchen Entwickelung, durch kräftige Behandlung des Apologs, durch den poetiſchen Jubel hinreißender Scherze und überaus glückliche Kombination nicht allein über den Prinzen Manuel und andere früheren ſpaniſchen Dichter, ſondern über die meiſten Dichter des Mittelalters überhaupt empor". Seine didaktiſchen und moraliſch-allegoriſchen, bald mutwilligen, bald frommen Poeſien, in denen er ſich bald keuſchem Ernſt, bald zuchtloſem Spaß hingiebt, greifen oft kühn die römiſche Kurie und ihre Beſtechlichkeit an und ſind während einer über den gefährlichen Skeptiker verhängten kirch-

Digitized by Google

Seite aus einem Psalter zum Gebrauche Alfonso's V., Königs von Aragon (1416—1458).
Als Probe der Manuskriptmalerei dieser Zeit. (Aus Publ. of the Pal. Soc. of London.)

Digitized by Google

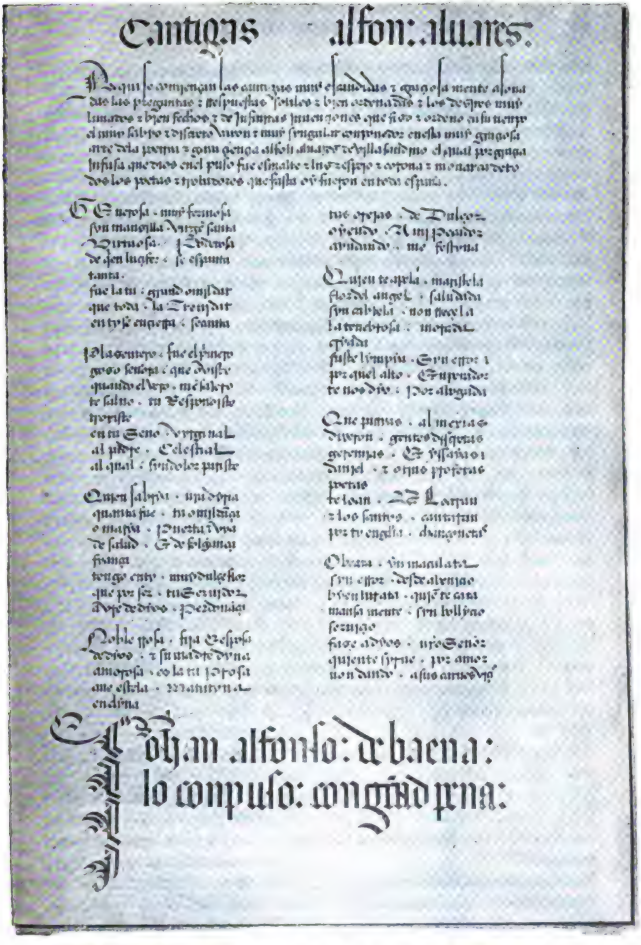
lichen Haft, etwa zwischen den Jahren 1337 und 1350 entstanden. Pedro der Grausame läßt sich von einem Juden aus Carrion, dem Rabi de Santob, in einem 476 Verse enthaltenden didaktischen Gedicht Ratschläge und Lehren erteilen, Mahnungen, wie sein Vater, Alfons XI., weise zu leben, und noch eingehender beschäftigt sich Pedro Lopez de Ayala (1332—1407) in seinen „Palastreimen" mit den Pflichten und Aufgaben eines Regenten. Auch an dem beliebten und in allen Ländern gepflegten „Totentanzgedicht" fehlt es nicht.

Für die Entwickelung der Poesie geschieht einstweilen auf der Pyrenäischen Halbinsel noch so gut wie nichts. Wenig selbständig und eigenartig, wenig bedeutend schreitet die spanische Muse bescheiden hinter denen Frankreichs und Italiens hinterdrein. Während hier der dritte Stand bereits der Poesie den Stempel seines Geistes aufgedrückt hat und allerhand neue Stoffe und Empfindungen aufgetaucht sind, wird dort die Kunst und höhere Bildung fast ausschließlich noch von den Rittern und der Hofgesellschaft getragen. Der Geist der Troubadourpoesie erhält sich am längsten auf dem Boden Spaniens lebendig. Frühzeitig hatte er bereits Eingang gefunden, infolge der Ähnlichkeit der Sprachen und der Nähe der Länder. Es kamen politische Verbindungen hinzu. 1092 war die Herrschaft über die Provence durch Heirat an die Grafen von Barcelona übergegangen und Scharen von Troubadours wallten zu dem neuen Fürstenhofe, der 1137 sein Reich auch über Arragonien ausgedehnt hatte. Nach den Albigenserkriegen fanden die provençalischen Sänger hier die gastlichste Aufnahme, und als man in Toulouse durch Einführung der Blumenspiele 1324 die erstorbene „heitere Kunst" zu neuem Leben wieder aufwecken wollte, da machten sich in Barcelona einige Zeit darauf ganz ähnliche Bestrebungen geltend. Die katalonische Mundart ist der kastilischen noch nicht unterlegen und verschiedene Troubadours, darunter ein Ausias March (gest. um 1460) und Jaume Roig (gest. 1478), bedienen sich ihrer, ohne schließlich den Verfall aufhalten zu können. Zuletzt fangen auch die Dichter von Valencia an, in dem kraftvollen und stolzen Kastilischen Verse zu schreiben. Am Musenhof Johanns II von Kastilien schwelgte man in der Nachahmung der Troubadours und, zugleich beherrscht vom Geist der zeitgenössischen italienischen Poeten, in einer „höheren Dichtung" voll von Gelehrsamkeit, mythologischen Anspielungen und all dem Firlefanz preziöser Spielereien. Man liebte seltsame schwierige Formen, dunkle Reden und wollte auch gern mit dem, was man in den Büchern gelesen, prunken, und so ein Gedicht mußte die Schweißtropfen anständiger Mühe und rechtschaffenen Fleißes dick auf der Stirn tragen. Johann, freilich ein politisch erbärmlicher, haltloser und schwacher Charakter, huldigte doch als ein Mann von feiner gelehrter Bildung als ein begeisterter Freund und Schützer, der Kunst und den Wissenschaften. Er selber dichtete Minnelieder nach der

Seite aus einer Handſchrift des Cancionero von Baena.

Paris, Nationalbibliothek. (Nach Silveſtre.)

(Die ſogenannte Cancioneros oder „Liederbücher“ ſind umfangreiche, wenn auch ordnungsloſe Sammlungen der Poeſien Johanns II., Santillana's und von deren Zeitgenoſſen. Unter den zahlreichen anonymen Gedichten auch ſolche von volkstümlichem Charakter. Der älteſte, zwiſchen 1449 und 1452 entſtandene Cancionero iſt der des Baena, eines getauften Juden und Sekretärs Johanns II. Andere ſtammen von Lope de Stuñiga und Martinez de Burgos (1464) her, die umfaſſendſte Sammlung, „el Cancionero general“ von Fernando de Caſtillo (1511), die oft nachgedruckt worden iſt.)



Cantigas alfon: aluares:

Johan alfonso: de baena:
lo compuso: con gñd pena:

Fakſimile einer Seite aus einer Handſchrift des Cancioneros des Johann Alfonſo de Baena.
Spaniſche Handſchrift aus dem 15. Jahrhundert, jetzt in der Pariſer Nationalbibliothek befindlich.
(Siehe Silveſtre. Univ. Palaeogr.)
Die Seite enthält Poeſien des Alfonſo Alvarez de Villaſandino.

Digitized by Google

bekannten Schablone, und so erfaßte ein poetischer Taumel alle Höflingsseelen, und jeder lieferte ein redliches Pensum Verse ab. Eine Flut von Gedichten überschwemmte das Land. An der Spitze dieser Dichter marschieren die Markgrafen von Villena (1384—1434) und Santillana (1398—1458), Juan de Mena (1411—1456) und Jorque Manrique, der letztgenannte, einer von den wenigen, denen noch ein natürlicheres und echteres Empfinden innewohnte. Der Marquis von Santillana, Iñigo Lopez de Mendoza, gleich bedeutend als Feldherr und Staatsmann, als Gelehrter und Künstler, führte die spanische Poesie unter das Joch der italienischen und begründete jene höfische und unnationale Schule, jene Schule des äußeren Formalismus und des gelehrten Akademikertums, die sich in Gegensatz zu dem Volksgeist stellte und erst nach bitterem und langem Kampfe von diesem überwältigt wurde, lange Zeit großen Einfluß ausübte und darum immerhin einiges zu den Bestandteilen beitrug, „aus denen im 16. Jahrhundert die eigentliche spanische Litteratur zu einem reich geschmückten Palaste und Zauberschlosse erbaut worden ist". Auch das italienische Sonett erobert sich mit Santillana das Bürgerrecht in der spanischen Poesie. Schärfer noch als bei Santillana verrät sich der eigentliche Charakter der Schule in den Schöpfungen des Dantenachahmers Juan de Mena mit ihren gezierten Wortspielen und ihrer Schaustellung überflüssiger Gelehrsamkeit, ihren allegorischen und moralischen Frostigkeiten. Bunt durcheinander folgen jenen die bald schmachtenden, bald glühenden Minnesänger und Troubadournachtreter Macias der Verliebte, besonders um seines romantischen, echt troubadourhaften Liebens und Sterbens viel gefeiert, Rodriguez del Padron, Garci Sanchez von Badajoz, Alonzo von Catagena, Fernan Perez de Guzman, der Baccalaureus Alonzo de la Torre, Alvar Garcia de Santa Maria, Alfons Alvarez de Villasandino, Franzisco Imperial, Diego de San Pedro u. s. w. u. s. w. Wenn diese sich von der Mode der Zeit fern halten, nicht mit spitzfindigen Spielereien abgeben und der Empfindung des Herzens freien Lauf lassen, dann gelingt ihnen wohl hier und da ein Lied, das auch noch heute unser Mitgefühl erwecken kann.

Während von Italien die gelehrte moralisch-allegorische Dichtung nach Spanien herüberdringt, kommt als Unterhaltungslektüre von Frankreich der Ritterroman und erfährt eine eigenartige Umgestaltung, eine Vertiefung seines künstlerischen Wertes. Er entfaltet sich hier infolge des so hervorragenden chevaleresken Geistes des Volkes in seiner reinsten und verhältnismäßig edelsten Form, so daß Spanien als das eigentliche Heimatland des Ritterromanes angesehen werden muß. Es lebte im Volke und in der Gesellschaft der feodale Geist des Mittelalters noch stark genug fort, stärker als irgendwo anders, daß man nicht ohne wahre Ergriffenheit, ohne glaubensvolle Inbrunst diese ritterlichen Helden zum Kampf für die unter-

Digitized by Google

drückte Unschuld ausziehen sah. Die Worte Ehre, Treue und Liebe, der Name Gottes, des Königs und der angebeteten Dame, — das alles weckte in der Seele jedes Spaniers heilige Schauer der Ehrfurcht, wie es noch Jahrhunderte später der Fall war. Der mittelalterlich-ritterliche Geist hatte eben nirgends so feste Wurzeln geschlagen, wie in Spanien. Der gute ritterliche Narr Suero de Quiñones, ein Ahnherr des Don Quijote, versperrt mit treuen Gesellen zu Ehren seiner Dame 1434 die Brücke bei Orbigo gegen alle ankommenden Ritter, und ganz Spanien erzählt mit Begeisterung von den 88 Rittern, die seine Herausforderung annehmen, den Hunderten von Rennen und den 66 gebrochenen Lanzen. Da mußte man auch noch Sinn haben für die wilden Phantasien der ganz idealistischen Ritterromane, an deren Spitze als Ahnherr der unübertroffene „Amadis von Gaula" schreitet, eine Dichtung, vor der selber Cervantes seine Verbeugung macht und welche immerhin mancherlei echt künstlerische Schönheiten enthält und sich der Welt noch als Lehrbuch der Galanterie, feinen Sitte und Höflichkeit empfahl. Der Verfasser glaubte eben an die Ideale, die er in seinem Buche verherrlichte. Ein portugiesischer Ritter Vasco de Lobeira (gest. 1403) schrieb den Amadis, aber die portugiesische Urschrift ist verloren gegangen, und man kennt das Werk nur noch aus der spanischen Übersetzung des Garcia Ordoñez de Montalvo, die aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts stammt. Verschiedene von früher bekannte Motive wird man in dem Roman wiederfinden, der gewissermaßen als ein Niederschlag aller mittelalterlichen Rittererzählungen angesehen werden kann. Amadis, der uneheliche Sohn einer britischen Königstochter und des französischen Königs Perion, hilflos am Meeresstrande ausgesetzt, von schottischen Rittern aufgefunden und erzogen, verliebt sich, zum Jüngling herangereift, in Oriana, die Tochter des englischen Königs Lisuarte, und entführt sie. Seine Mutter hat inzwischen den Jugendgeliebten geheiratet und einen zweiten Knaben an das Licht der Welt gebracht, Galcor. Die fabelhafte Erzählung der Abenteuer der beiden Brüder, die, ohne daß sie sich kennen, vielfach in Berührung miteinander kommen, wunderbarste Helden- und Zaubergeschichten, die kein Ende nehmen, füllen die umfangreiche Dichtung aus, bis sich Amadis schließlich mit seiner geliebten Oriana unter Zustimmung Lisuartes öffentlich vermählen darf. Wenigen Büchern ward so große Verbreitung und Bewunderung zu teil, wie der Arbeit Montalvo's, die, in alle Sprachen übersetzt, lange Zeit für eines der größten Kunstwerke angesehen wurde, bis Cervantes seinen „Don Quijote" schrieb und dem mittelalterlichen Roman das Ideal des modernen Romanes entgegensetzte. Der Amadis hat Hunderte von Fortsetzungen und Nachahmungen entstehen lassen, große und umfangreiche Romancyklen, die sich mit den Schicksalen aller Personen des Amadis weiter beschäftigen, sowie mit seiner ganzen Nachkommenschaft. An Beliebtheit

Digitized by Google

wetteifern mit ihm konnte nur noch Luis Hurtado's Roman von dem großen „Palmerin de Oliva", der gleichfalls unzähligemale fortgeſetzt worden iſt. Und die beiſpielloſen Erfolge dieſer Bücher weckten dann auch mancherlei Gegenbeſtrebungen. Der fromme Hierónimo de San Pedro (1554) will die Freude an ſo weltlicher Poeſie gründlich zerſtören, und indem er ſie ſich zu nutze macht, ſchreibt er, wie es ſchon einige andere gethan, einen Ritterroman mit religiöſer Tendenz: „Das himmliſche Rittertum", und ein anderer miſcht in die Gattung Allegorien nach Art des Romans von der Roſe ein. Selbſt die Staatsgewalt rief man zu Hilfe, um die Ritterromane aus der Gunſt des Publikums zu verdrängen.

Die bürgerlich-gelehrte Poeſie in Deutſchland.

Während in England wie in den romaniſchen Ländern trotz aller inneren und äußeren Kämpfe die politiſche Kraft und damit auch das National- und Einheitsbewußtſein der Völker ſich hebt, ſinkt Deutſchland von der Höhe, die es im Mittelalter eingenommen, langſam herab. Den Kaiſern fehlt Anſehen und Macht und, die Hände im Schoß, nur auf ihre nächſten und perſönlichſten Vorteile, auf die Vermehrung ihrer Hausmacht bedacht, ſehen ſie zu, wie ſich die verſchiedenen Stände untereinander leidenſchaftlich befehden und gegenſeitig zu unterdrücken ſtreben. Der Adel verroht, und das Bürgertum hat ſich zu feinerer Geſittung noch nicht erhoben. Verfällt in dieſer Zeit die Dichtung nun wirklich ſo völlig, wie man das gewöhnlich behauptet? Auf den erſten Blick ſcheint es allerdings, als bringe Deutſchland auch nicht eine Dichtung von wirklichem und großem Wert, nicht einen ſelbſtändigen Dichter hervor, und als lebe es nur von den Broſamen, die von den Tiſchen der übrigen glücklicheren Völker zur Erde fallen. Es hallt alle Stimmen der Zeit wieder, aber es hallt ſie nur wieder und weiß ſelbſt eine geringere Gattung nicht in beſonderem und eigenem Stil zu vollenden, wie es Spaniern und Portugieſen immerhin mit dem Ritterromane gelungen war. Anders müßte das Urteil lauten, wenn wir dieſe Zeit wirklich als eine „klaſſiſche Epoche" des ſogenannten „Volksliedes" anſehen dürften, wenn die ohne Dichternamen aus dieſen Jahrhunderten uns überlieferten Lieder und Geſänge in dieſer Zeit neu geſchaffen wären, wenn wir wüßten, ob dieſe wahrhaft volkstümliche Lyrik damals grade einen beſonders großen Aufſchwung nahm. Denn jene kurioſe Vorſtellung, als entſtände ſo ein Volkslied aus der Zuſammenarbeit mehrerer, wobei der eine nicht einmal von dem anderen etwas weiß, als erſänne der eine ſich eine erſte Strophe, zu der ein anderer dann eine zweite hinzufügt, kann man nicht gut ernſt nehmen. Jedes ſogenannte

Volkslied iſt einmal dem Herz und dem Kopf nur eines einzigen Dichters entſprungen, und ſpürt man in ihm den Herzſchlag einer tiefen und großen Empfindung, den Atem einer echten Kunſt, ſo darf man auch auf einen großen Dichter als Verfaſſer ſchließen, deſſen Name uns leider nur verloren gegangen iſt. Der Text hat ſich, von der mündlichen Überlieferung weiter getragen, natürlich mannigfach verändert, und von einer philologiſchen Treue läßt ſich nicht ſprechen. Ein Schalksnarr verdrehte die ernſteſten und innigſten Worte in ihr grades Gegenteil; ein anderer, der ein „ſchönes, neues Lied“ nur mit halbem Ohre gehört, ſang den richtigen Text, ſoviel er davon verſtanden, und ergänzte ſich ſelber, was ihm fehlte, wobei dann oft der größte Unſinn zu ſtande kam, jener Unſinn, der ſich noch ſo vielfach in unſeren Volksliedern und Volksliederbüchern findet, und der ſie keineswegs ziert. Aber das alles darf uns nicht irre machen: wo wir auf einen zuſammenhängenden, verſtändlichen, einheitlichen Text ſtoßen, wo auch eine künſtleriſche Einheit vorhanden ſich zeigt, da dürfen wir getroſt auf einen einzigen Verfaſſer ſchließen. Das viel mißdeutete Wort Volkslied, von dem man ſo verzückt und geheimnisvoll zu reden weiß, bedeutet in Wahrheit nichts anderes als eine Lyrik, die auch dem ungelehrten Sinne der unteren Bevölkerungsſchichten verſtändlich iſt und deren Empfinden zum Ausdruck bringt, ſo daß ſie in deren Beſitz übergehen kann. Ein gutes Volkslied hat aber nie einer ſo aus dem Ärmel geſchüttelt, um einmal und nie wieder zu dichten. Auch Volkskunſt iſt eine Kunſt und verlangt Künſtler, die es mit dem Dichten Ernſt nehmen, und Dilettanten und Gelegenheitsdichter, Sonntagsdichter, wie man von Sonntagsreitern ſpricht, haben das Volkslied ebenſowenig gefördert, wie ſie die Bildungspoeſie gefördert haben.

Durchbrechen wir den Bann des Vorurteils, welches unſere mittelhochdeutſche Ritterpoeſie ſo überaus hoch ſchätzt und dabei ganz vergißt, wie ſehr unſere Kunſt damals in der Nachäffung des Fremden ſich gefiel, — dann dürfen wir vielleicht ſogar die Behauptung aufſtellen, daß die deutſche Poeſie im 14. und 15. Jahrhundert nicht geſunken, ſondern höher geſtiegen iſt. So wie ſie in Italien und England ſich vertiefte und verfeinerte. Stärker dringt wieder das nationale Element in den Vordergrund und lockert die Feſſeln der Nachahmung, in welche höfiſcher und gelehrter Geiſt die Kunſt geſchlagen hat. Dichter, die aus dem Volke erwachſen ſind und mit dem Volke leben, ſingen, unbekümmert um Minne- und Meiſterſang, wie ihnen der Schnabel gewachſen iſt. Und wenn drüben jenſeits des Kanals Chaucer das ſo hervorragend germaniſche und weſentliche Kunſtſtreben nach individueller Charakteriſtik in die Entwickelungsgeſchichte der Poeſie einführt, ſo erzeugt Deutſchland jetzt Schöpfungen echt heimatlicher Stimmungs- und Empfindungslyrik, Deutſchland, deſſen Poeſie bisher ſtets in der reinen Lyrik wurzelte und gipfelte, das mit ſeiner Lyrik die Welt eroberte und ſich durch ſie allein eine führende Stellung errungen hat.

Die eigentlichen Volksliedddichter des 14. und 15. Jahrhunderts gehörten weder der adeligen Welt noch der der erbangesessenen, ehrsamen Handwerker und dem aufstrebenden Bürgertum an, wenn auch einem nachgeborenen Minnedichter und Meistersänger dann und wann einmal ein Volkslied gelingen mochte. Sie waren am meisten wohl unter dem fahrenden Volk zu Hause, unter den „Gumpelmännern", den Nachkommen der alten Spielleute, die in der nächsten Zeit den Namen Bänkelsänger führen werden, in der Schänke, bei Hochzeit und Kirmes aufspielten und Eigenes und Fremdes dabei zum besten gaben.

Die kecke, frischsinnliche und realistische Lyrik der fahrenden Schüler zieht dabei das Gewand der lateinischen Sprache aus und redet in deutschen Zungen. Daß diese Poesie und diese fahrenden Poeten, deren Lieder sich rasch beim Volke verbreiteten, von den gelehrten Dichtern verachtet wurden, kann nicht weiter wunder nehmen. Die alte deutsche Gewohnheit, nur das aus der Fremde Kommende zu bewundern, und die stupide Hochachtung des Deutschen vor allem, was nach Gelehrtenschweiß und Bücherstaub schmeckt, waren auch schon damals mächtig. Und vielleicht thun wir auch heute noch dem 14. und 15. Jahrhundert unrecht, wenn wir den Wert seiner Kunst nicht nach der sogenannten Volkspoesie abschätzen, sondern nach der Bildungs- und Bücherpoesie der Ritter, der Handwerker und der Gelehrten, die in dieser Zeit allerdings aufs allerkläglichste aussieht.

Ein bürgerlicher Sänger, Konrad von Würzburg (gest. 1287 zu Basel), ein charakteristischer Vertreter der Übergangszeit von der ritterlichen zur bürgerlichen Poesie, steht am Anfange dieses Zeitraumes oder ebenso gut am Ende der Periode der ritterlichen Dichtung. Er fühlt sich als „einsame Nachtigall" und klagt, daß man an den Höfen an rohen und niederen Worten mehr Gefallen findet als am Gesange. Bei ihm ist alles leichte, gefällig glatte Form geworden, und da ihm die Verse so wenig Mühe machen, da er alles Alte und Längstgesagte noch einmal wieder sagt, so schreibt er natürlich unendlich viel. Er giebt gewissermaßen eine Anthologie der Poesie der Vergangenheit, singt geistliche und weltliche Lieder, schreibt zahlreiche Legenden und poetische Erzählungen, ein umfangreiches Epos über den „trojanischen Krieg" und einen Abenteuer- und Ritterroman „Partonopier und Melinur". Zwei verspätete Nachzügler des Minnesanges, Graf Hugo von Montfort (geb. 1357) und der Tiroler Oswald von Wolkenstein (1367—1445) kommen aus den Kreisen der Aristokratie. Des letzteren buntbewegtes Leben, seine Fahrten nach Italien und Portugal, nach Preußen und nach Jerusalem, seine Teilnahme an den wichtigsten Ereignissen der Zeit, machen ihn interessanter als seine Gedichte, die sehr viel besser wären, wenn sie sich nicht in so erkünstelter Formensprache gefielen.

Die aufstrebenden Kreise der städtischen Handwerker, dieser eigentlichsten Träger des Bürgertums, fangen an, sich lebhafter mit der Dichtkunst zu

Digitized by Google

Meiſter Konrad von Würzburg.
Miniatur der Pariſer Liederhandſchrift. Vergl. Bd. I. (Nach der Fakſimile-Ausgabe der Handſchrift.)

Digitized by Google

Oswald von Wolkenstein.

Marmorner Grabstein aus dem Jahre 1403, jetzt auf der Außenseite des Domes zu Brixen eingemauert. Der Dichter ist in der Rüstung eines Kreuzfahrers dargestellt.

(Nach dem Holzschnitt in dem heraldisch-genealogischen Jahrbuch „Adler", Wien 1875.)

beschäftigen, Schauspiele aufzuführen, Gesänge und Lieder zu verfertigen. Der sogenannte Meistergesang kommt auf. Aber aus dem, was jene schafften, sieht man, ein wie geringes ästhetisches Empfinden in den Kreisen der ehrbaren Handwerksmeister vorhanden war und wie der engherzige pedantische Geist, der in ihrer ganzen Lebensführung, in allem ihren Treiben sich offenbart, auch ihre Anschauungen von der Kunst durchsetzt. Eine Welt der Halbbildung, die sich vor allem gern den Schein der Gelehrsamkeit giebt und ehrfürchtig den Besitz trockener Kenntnisse anstaunt, welche die Poesie ganz wie ein erlernbares Handwerk ansieht und von starrkonservativ-patriarchalischem Geist für persönliche Eigenart kein Verständnis besitzt, nur das Äußerliche der Kunst begreift und die Poesie in starre Gesetze, Formeln und Regeln einschnürt. Die Handwerkerpoesie dieser Zeit ist eine durchaus gelehrte Schul- und Stubenpoesie, eine Dilettantenpoesie, welche mit ängstlichem Nachahmegeist das Alte und Überlieferte fortzusetzen sucht und jede Abweichung von dieser Überlieferung als ein todeswürdiges Verbrechen ansieht. Wie man den Lehrling schulmäßig in Verfertigung von Schuhen, Kleidern unterrichtet, so auch in den Singschulen nach den komplizierten Regeln der Tabulatur in der Verfertigung von Gesängen. Die moralisierende und didaktische Lyrik der letzten Minnesänger galt als Vorbild;

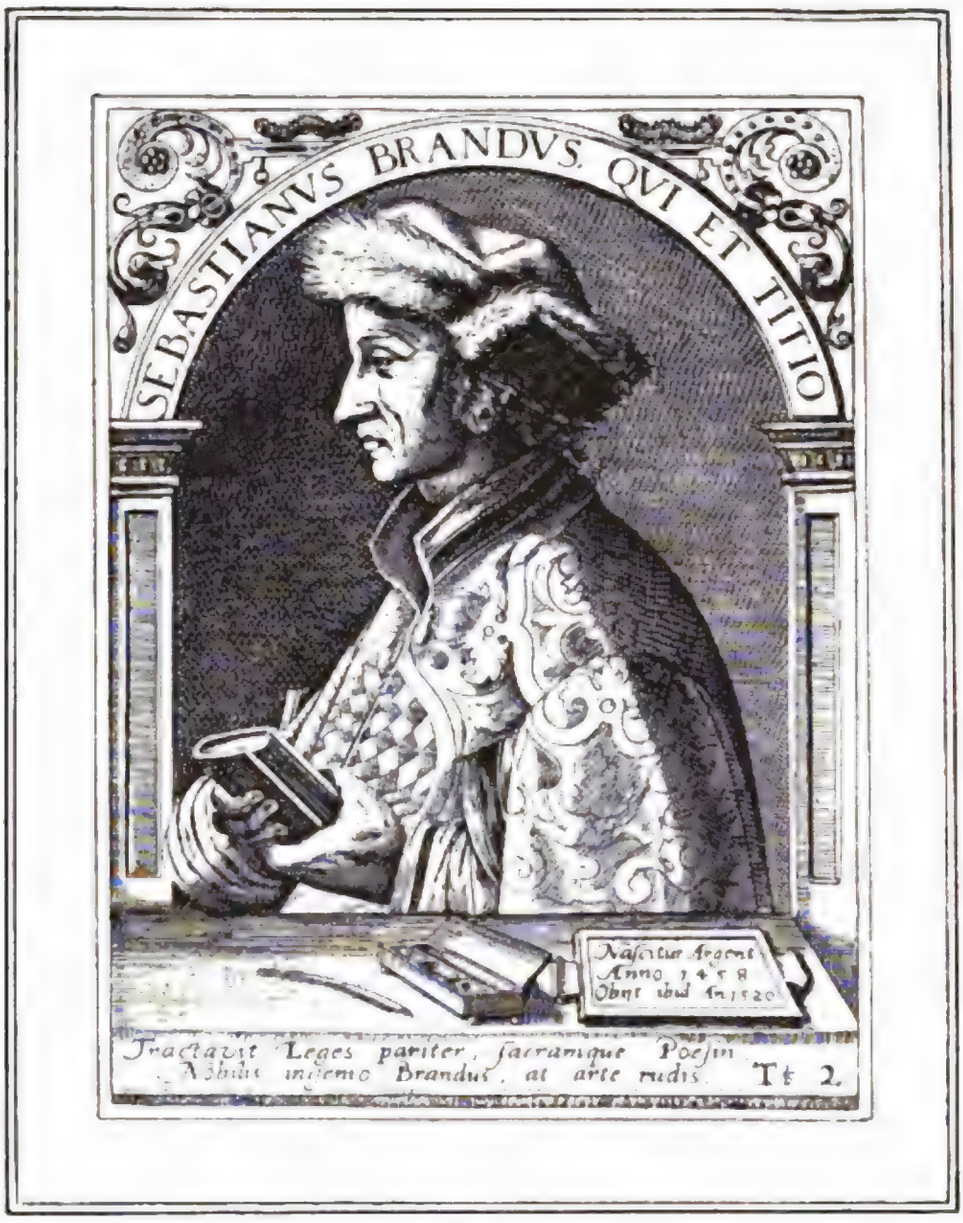
Frauenlob, dem Schmied Barthel Regenbogen und ähnlichen nüchternen Geistern strebte man nach. Nur in solchen Versformen durften Gedichte niedergeschrieben werden, die von alten Meistern erfunden worden waren. Gerade umgekehrt also wie im Mittelalter, wo man seinen Ehrgeiz darin setzte, wo es als Gesetz galt, daß jeder seine eigene neue Form sich bilden mußte. Die vier Musterformen, die sogenannten „gekrönten Töne", — Frauenlob, der Marner, Regenbogen und Heinrich von Mügeln hatten sie erdacht — mußten von allen späteren Jüngern, wenn sie den Titel Meister führen wollten, studiert, auswendig gelernt und zu neuen Liedern angewandt werden. Diese Strophenformen oder Töne führten ihre besonderen Namen: da gab es Marners „gulden thon" und einen gulden ton Wolframs von Eschenbach, einen „langen ton regenbogens", einen „rotten zwinger Don" und einen „späten thon", einen „hofton Conrat Brembergers" und „Chlingsors schwarzen don", einen Briefton, grauen Ton, schwinden Ton u. s. w. Ersann sich einer etwas wie eine eigene Form, so versah er sie doch mit dem Namen eines alten Meisters, und es kam zu einer Art Revolution, als Reſtler von Speier um die Mitte des 15. Jahrhunderts zum erstenmale einen eigenen, den „unbekannten Ton", unter seinem Namen zu veröffentlichen wagte. In der Mainzer Singschule brachen heftige Streitigkeiten aus, und die Revolutionäre mußten, wie es scheint, das Feld räumen, unter ihnen auch Hans Folz, der nach Nürnberg übersiedelte. Diese Handwerkerpoesien waren vornehmlich theologischen Inhalts; man brachte unverstandene scholastische Geheimnisse in Verse, trockene Untersuchungen und Betrachtungen über allerhand dogmatische Fragen, und es war immerhin ein Fortschritt, als Hans Folz in Anlehnung an Nithart von Reuental einen rohen und plumpen stofflichen Naturalismus einführte und das Leben der Bauern und der niederen Stände darzustellen begann, um es zu verunglimpfen und sich darüber lustig zu machen.

Schüler und Meister standen zuerst in freiem Verhältnis zu einander; dann bildeten sich geschlossene Gesellschaften von Handwerkerpoeten, deren erste, soweit man weiß, um 1450 zu Augsburg entstand, aus denen dann, wieder um einiges später, Zünfte mit festen Zunftordnungen sich entwickelten, zuerst in Mainz, Worms und Straßburg.

Erfreulicher als die Gedichte der Meistersänger nehmen sich zum Teil die historischen Lieder aus, die seit dem 13. Jahrhundert an Zahl zunehmen und jedes zeitgenössische Ereignis begleiten. Vor allem weckt der siegreiche Kampf, den das Bauernvolk der Schweiz über die Ritter, die Feudalaristokratie und das Haus Habsburg davonträgt, einige frische Gesänge von schlichter Kraft und würdigem Ernst. Halbſuter sang von der Schlacht bei Sempach, die Tage von Näfels und Frauenbrunnen wurden gefeiert. Die allegorische und moralische Lehrpoesie gewann natürlich auch in Deutschland ihre Verehrer: Hadamar von Laber, den besten dieser Allegoriker,

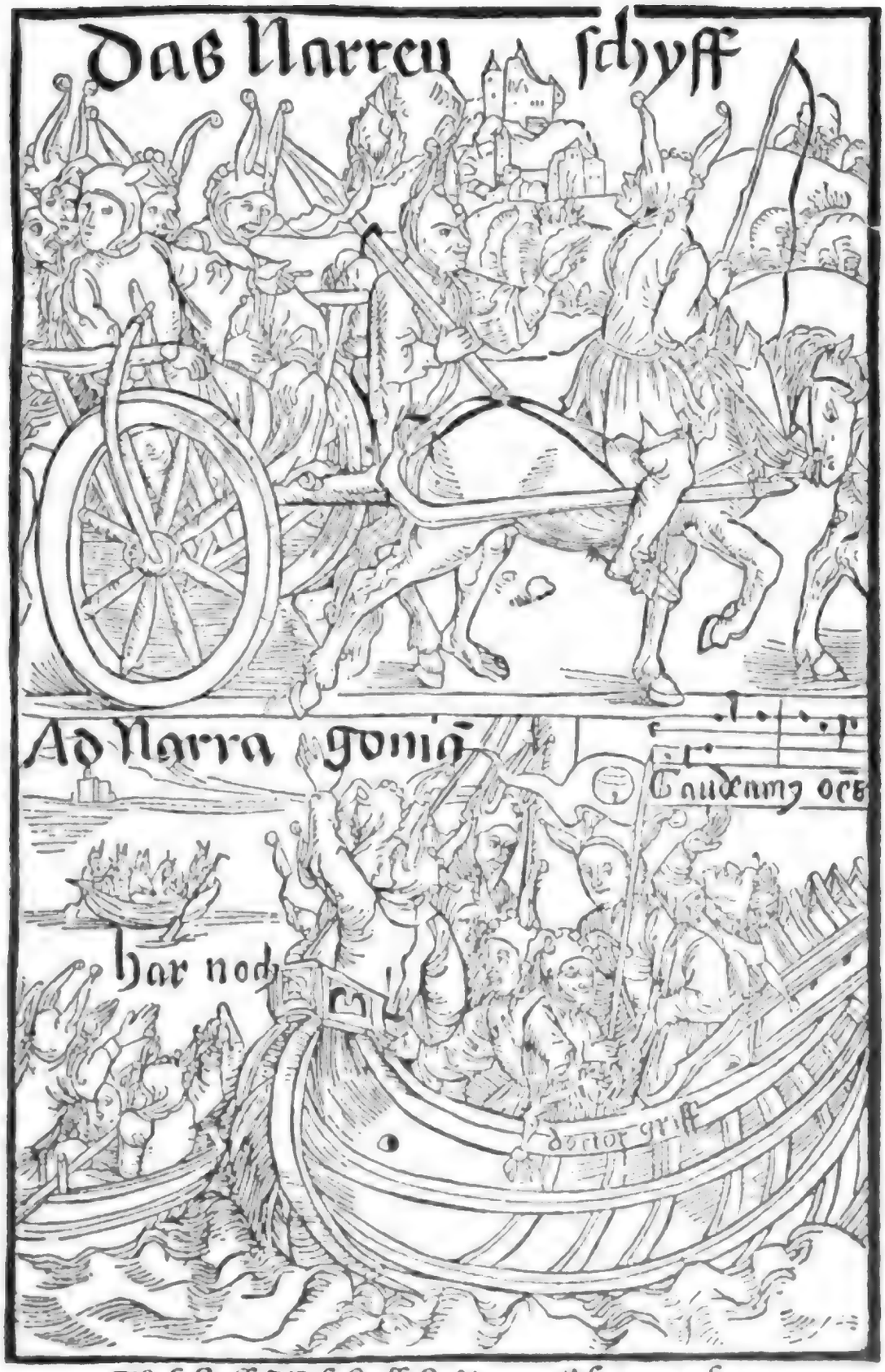
Digitized by Google

der die Leiden und Freuden des ritterlichen Liebeslebens unter dem Bild einer Jagd darſtellt, den ſchon erwähnten Heinrich von Mügeln (geſt. nach 1371), einen der großen Götter der Meiſterſänger, einen ſchwerfälligen und pedantiſch gelehrten Formkünſtler, Heinrich von Teichner und Peter Suchenwirt, die beide den Verfall der ritterlichen Welt und die



Sebaſtian Brant.

damaligen Sittenzuſtände ſatiriſch beleuchteten. Der Dominikaner Ulrich Boner zu Bern ſtellte 1350 das älteſte deutſche Fabelbuch „Der Edelſtein“ zuſammen, das großen Beifall bei den Zeitgenoſſen fand und durch einfache volkstümliche Vortragsweiſe in dieſer Periode einer oft geſuchten und geſpreizten Gelehrſamkeit doppelt zuſagt. In die Zeit des voll erblühten



Zů schyff Zů schyff brüder: Eß gat/ eß gat.

Titelblatt der ersten Ausgabe von Brants „Narrenschiff“,
1494 zu Basel durch Johannes Bergmann von Olpe gedruckt.
Brant selber entwarf die Zeichnungen zu dem Buch, das nicht zum wenigsten um seiner Holzschnitte willen die weiteste Verbreitung im ganzen Abendlande fand. (Exemplar der Berliner Bibliothek.)

Digitized by Google

Humanismus und der Reformation Luthers reicht der Straßburger Sebastian Brant (1457—1521) hinein, welcher dem neuen Geist nicht feindlich entgegentritt, aber auch nicht den Mut und die Kraft besitzt, sich offen für ihn zu bekennen, ein behutsamer Vermittler zwischen den Alten und Jungen und mehr der alten als der neuen Welt zugehörig, ein Dichter in lateinischer wie in deutscher Sprache. Die satirischen, moralischen und didaktischen auf volkstümliche Aufklärung gerichteten Bestrebungen der letzten Jahrhunderte faßt er in seinen Schriften noch einmal wie in einem Brennspiegel zusammen, und sein „Narrenschyff“ errang sich einen welteuropäischen Ruhm, wie alle derartigen Werke, welche einer bereits zum Allgemeingut gewordenen Weisheit klaren und bündigen Ausdruck geben. Die Welt ist hier unter dem Bilde eines Narrenschiffes dargestellt, das von Schlauraffenland nach Narragonien segelt und über hundert Narren an Bord hat; jeder Stand und jeder Charakter bekommt einen Schlag mit der Peitsche und auch sich selber verschont der Verfasser nicht, denn jeder Mensch besitzt, wie er mahnend zu Gemüte führt, ein Stück Narrheit in sich. Brants Freund und eine ähnliche Natur wie dieser, der Prediger Johannes Geiler von Kaisersberg (1445 bis 1510), hat durch seine Predigten über das Narrenschiff zu dessen Verbreitung nicht wenig beigetragen; ein ehrlicher, offener und tüchtiger Geist, der an den kirchlichen und weltlichen Zuständen freimütige Kritik übt und eine lebendige volkstümliche Sprache redet, auch mit allerhand Schwänken und Erzählungen

Holzschnitt und Druckprobe aus dem von Hans Schoensperger d. Ä. 1491 zu Augsburg gedruckten „Heldenbuch“ oder dem „Wolfdietrich“,

einem Werke, in dem das mittelalterliche Heldenepos fortlebte. (Aus Muther, „Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance“. München, Georg Hirth.)

Digitized by Google

gern seine Kanzelvorträge zu würzen liebt. In seine Fußstapfen trat der Prediger Johannes Pauli, ein getaufter Jude (geb. um 1455, gest. nach 1530), und sammelte in einem Büchlein „Schimpf und Ernst“ allerhand Schwänke, Anekdoten, Fabeln und Parabeln, das um seiner leichten Sprache willen beim Volke großen Anklang fand.

Die alten Heldenlieder lebten in der Erinnerung des Volkes weiter und wurden öfter in roher Weise um- und nachgedichtet und durch den Druck verbreitet. Man löste auch in Deutschland die mittelalterlichen Epen, z. B. einen „Herzog Ernst“, den Wigalois des Wirnt von Gravenberg, den Tristan Eilharts von Oberge in Prosa auf, und noch eifriger übersetzte man Ritterromane und andere Unterhaltungsbücher aus dem Lateinischen, Italienischen, Spanischen und vor allem dem Französischen. In den höheren Ständen berauschte man sich, je mehr das Rittertum dem Bürgertum weichen mußte, an diesen phantastischen Schilderungen einer versunkenen Welt, und verschiedene Damen aus der vornehmen Gesellschaft, so die Elisabeth Gräfin von Nassau-Saarbrück, hatten den Anstoß zu derartigen Arbeiten gegeben. Rottenburg am Neckar, der fröhliche Musenhof der Pfalzgräfin Mechtilde, welche zahlreiche Dichter und Gelehrte um sich scharte, bildete in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts den Mittelpunkt dieser adeligen Übersetzerbestrebungen. Johann Hartlieb (gest. zwischen 1471 und 1474), Niclas von Wyle (gest. 1478 oder 1479), Antonius von Pforr, der die orientalischen Erzählungen des Pantschatantra dem deutschen Volke bekannt macht, der Arzt Heinrich Stainhoewel (1412—1482), der den „Apollonius von Tyrus“ den „Äsopus“ und Boccaccio's „Decamerone“ übertrug, und Albrecht von Eybe (1420—1475) arbeiteten für sie. Diese Übersetzungen und andere wurden dann vielfach zu Volksbüchern, welche man in den niederen Schichten mit Gier verschlang: die Erzählungen des Buches von den sieben weisen Meistern, die Fabeln des Pantschatantra und des Äsop, Gestalten der altfranzösischen chansons de geste, wie die vier Haymonskinder, und solche der Artussagen, wie die Lanzelots, die Erzählung von Fortunatus und seinen Söhnen, von Melusine und Griseldis gingen in den Besitz des Volkes über und wurden ihm lieb und vertraut. Vertrauter als die allegorische Ritterdichtung im Geschmack der burgundischen Poetenschule in Frankreich, den der Kaiser Maximilian I., „der letzte Ritter“, nach Deutschland zu übertragen suchte. Aber es kamen dabei nur zwei überall langweilige und kaum lesbare Bücher zu stande: „die geuerlichkeiten und einsteils der geschichten des löbliche streitbaren und hochberümbten helds und Ritters Tewrdannucks“, vom Kaiser selber erfunden und größtenteils ausgeführt, geordnet und überarbeitet von Max Treizsaurwein und später von Melchior Pfinzing — und „der Weißkunig“. Der Weißkönig erzählt das Jugendleben des Kaisers, der Teuerdank die Geschichte seiner Brautwerbung um Maria von Burgund in allegorischen Verhüllungen.

Digitized by Google

Durch ihre koſtbare Ausſtattung und ihre Holzſchnitte haben aber die Bücher von jeher eine große Berühmtheit in der Geſchichte der Buchdruckkunſt beſeſſen.

Holzſchnitt und Druckprobe aus der um 1483 zu Ulm oder Baſel erſchienenen dritten deutſchen Ausgabe des Volksbuches „Die ſchöne Meluſine“,

das auf ein franzöſiſches Gedicht des Jean d'Arras (1387) und deſſen proſaiſche Bearbeitung zurückgeht. Der Stoff der Erzählung iſt bekannt; noch heute wird die Geſchichte von der ſchönen Meluſine als Volkserzählung auf Jahrmärkten verkauft. (Aus Muther, a. a. O.)

Dem Behagen der Zeit an derbem Spaß, witzigen und pikanten Hiſtörchen, Ehebruchsgeſchichten und Zoten allerlei Art kamen die bekannten Schwänke in Vers und Proſa entgegen, denen in Italien Boccaccio und

Digitized by Google

Maximilian und Maria von Burgund.
Nach einer Zeichnung von Hans Burgkmaier.

Digitized by Google

in England Chaucer einen vornehmen künstlerischen Stempel aufgedrückt hatte, während in Deutschland der Stoff durch die dichterische Behandlung weniger geadelt wurde. Die plumpe Verspottung der Bauern war dabei

Titelblatt der zu Straßburg durch Johann Grieninger 1515 gedruckten Ausgabe des „Eulenspiegels“,

der ersten, die sich erhalten hat, und zwar in einem einzigen, im Besitz des Britischen Museums zu London befindlichen Exemplar.

Digitized by Google

beſonders beliebt, aber den Verſpotteten entſtand ein Rächer im „Till Eulenſpiegel“, einem umherziehenden frechen Geſellen, der, ſich dumm ſtellend, dem Handwerker in den Städten tauſend Narrenspoſſen ſpielt, ein Volksſpaßmacher ohne jedes ideellere Gepräge und von recht roher Kultur. Wahrſcheinlich hat der Held des um 1500 in hochdeutſcher Sprache erſchienenen „Volksbuches“ wirklich gelebt, war zu Knittlingen bei Braunſchweig geboren und zu Mölln begraben worden; mit ſeinem Namen verknüpften ſich dann allmählich allerhand Schwänke und Streiche, von denen man ſich in den Kreiſen des wandernden Handwerksburſchen erzählte, und andere Schriften über ihn mögen der uns bekannten erſten hochdeutſchen Faſſung ſchon vorausgegangen ſein. Ihnen geſellt ſich als ein ähnlicher Held des Volkswitzes, halb Eulenſpiegel, halb Pfaff Amis, der Pfarrer von Kalenberg zu, deſſen Ruhm ſich gleichfalls in dieſer Zeit weiter ausbreitete. Das „Reineke Fuchs“-Epos trat am Ausgang des 15. Jahrhunderts ſeinen Triumphzug durch Deutſchland an. Der um 1250 entſtandene niederländiſche Reinaert des vortrefflichen Willem war um 1380 von Hinrik von Alkmer in nicht bedeutender Weiſe umgearbeitet und er-

Holzſchnittprobe aus der Ausgabe des „Eulenſpiegel“, deren Titelblatt S. 76 wiedergegeben iſt.

Holzſchnittprobe aus der Ausgabe des „Eulenſpiegel“, deren Titelblatt S. 76 wiedergegeben iſt.

weitert worden. Aus dieſer Alkmer'ſchen Faſſung entſtand dann eine niederdeutſche Überſetzung, die 1498 zu Lübeck in Druck erſchien, 1544 ins Hochdeutſche und 1566 ins Lateiniſche übertragen wurde.

Eyn kurtz zuylich leſen van Tyel vlenſpiegel: geboren vyß dem land Brunzwyck. Wat he ſelzamer boitzen bedreuen hait ſyn dage/lüſtich zo leſen.

Gedruckt by Seruais Kruffter.

Faksimile der Titelſeite der älteſten bekannten niederdeutſchen Ausgabe des „Till Eulenſpiegels".

Nach dem Exemplar der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Digitized by Google

England im Zeitalter Chaucers.

Die Schlacht von Haſtings hatte im Jahre 1066 das Reich der Angelſachſen unter die Herrſchaft der Normannen gebracht, und England war damit ein zweiſprachiges Land geworden, in welchem die franconormänniſche Sprache als die Sprache der Eroberer, der Geſetze, der Verwaltung mit der angelſächſiſchen Sprache als der des unterworfenen Volkes um die Herrſchaft rang. Zunächſt gingen die beiden Sprachen unvermiſcht nebeneinander her, und zwei Litteraturen, die beide den allgemeinen mittelalterlichen Charakter zur Schau tragen, wuchſen nebeneinander empor. In den Kreiſen der höheren Geſellſchaft, an den Höfen der Ritter und Barone blühte eine echt ritterliche Poeſie in franzöſiſcher Sprache, die natürlich von der franzöſiſchen Litteratur des Feſtlandes unzertrennlich iſt und deren Geiſt, Weſen und Form völlig teilt. Am internationalen Muſenhof Heinrichs II. und der Eleonore von Poitou fand ſie die aufmerkſamſte Pflege. Was in neuangelſächſiſcher Sprache gedichtet wurde, braucht nicht beſonders hervorgehoben zu werden, da man hier nur auf all die herkömmlichen Stoffe, Gedanken und Empfindungen ſtieß, die damals überall zu Hauſe waren. Keime zu neuer Entwickelung liegen in dieſer Poeſie nicht ausgeſtreut, die vorwiegend moraliſch-didaktiſcher und geiſtlicher Natur iſt und es merken läßt, daß das unterworfene Volk durch die Eroberer von höherem Bildungs- und Kulturleben abgeſchnitten und von der Verwaltung öffentlicher Ämter und von geiſtlichen Würden ausgeſchloſſen worden war. Einige Denkmäler dieſer Zeit ſind früher erwähnt worden. Am hellſten leuchtet aus ihr die Geſtalt des Prieſters Layamon hervor.

Erſt um die Mitte des 13. Jahrhunderts beginnt das Angelſächſiſche langſam das Normanniſche aufzuſaugen. Denn 1206 war den Eroberern die alte Heimat verloren gegangen, und die Helden von Haſtings ſahen ſich damit ganz allein auf ihr Inſelreich angewieſen, mußten ſich dort einrichten, ſo gut es gehen wollte. Ihre kleine Zahl verſchwand leicht in der großen angelſächſiſchen Menge und war viel zu ſchwach, eine Kultur zu vernichten, die der ihrigen immerhin ebenbürtig war. So mußten ſie notgedrungen ihre ſtarre Abgeſchloſſenheit fahren laſſen und ihr Blut mit dem der Unterworfenen miſchen. In den langen und erbitterten Kämpfen der Barone gegen die Königsmacht, in den Schottenkriegen und dem großen hundertjährigen Krieg zwiſchen Frankreich und England lernt man mehr und mehr den Unterſchied zwiſchen Angelſachſen und Normannen vergeſſen und ſich als *ein* Volk fühlen, beſonders da die anwachſende Macht des Bürgertums bei den inneren Streitigkeiten ein entſcheidendes Wort mitzuſprechen hatte. Das Franzöſiſche verſchwindet aus den Schulen, den Gerichtsſälen und den Staatsakten und behauptet ſich nur noch bei den höheren Ständen als Geſellſchaftsſprache. Das Germaniſche, freilich von

Digitized by Google

zahlreichen franzöſiſchen Elementen durchſetzt, gewinnt die Oberhand. Einſtweilen aber redet die Litteratur noch in den verſchiedenen Mundarten, und erſt in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bildet ſich der Londoner Dialekt dank dem Wirken Wyclifs und Chaucers zur nationalen Schriftſprache aus. Um dieſelbe Zeit erſcheint auch das mittelalterliche Weſen in ſeinen Grundfeſten erſchüttert, und Chaucer führt einen neuen Geiſt in die Litteratur hinein, den Geiſt Boccaccio's und der Frührenaiſſance, den Geiſt der modernen Kultur. Schließlich bricht dann in den Kämpfen der weißen und der roten Roſe der mittelalterliche Feudalſtaat zuſammen, und mit dem Hauſe der Tudors empfängt England ein monarchiſches Regiment, wie es im weſentlichen noch heute beſteht. William Caxton aber errichtet 1477 in London die erſte Buchdruckerpreſſe.

Gegen Ausgang des 13. Jahrhunderts entfaltete ſich auf engliſcher Erde eine reiche Lyrik religiöſen wie weltlichen Charakters, die wie das berühmte „Kuckuckslied“ ſich enger an die Weiſen des Volksgeſanges anlehnte und vornehmlich in den Kreiſen der fahrenden Kleriker entſtand. Spielleute und Geiſtliche griffen mit einer ſcharf ſatiriſchen, politiſchen und ſozialen Lyrik in die Kämpfe des Tages ein, und aus den bitteren Angriffen der Diener der Kirche weht ſchon genug von dem Atem des Reformatorengeiſtes Wyclif (geſt. 1384), des Vorläufers Luthers und Huſſens, der mit ſeiner Bibelüberſetzung einer der Begründer der engliſchen Schriftſprache geworden iſt. Noch einmal erfaßt man am Ausgange des Mittelalters das Religiöſe mit Inbrunſt und allem Ernſt, ſieht mit Erbitterung den Verfall der Kirche, und was für Italien ein Dante und eine heilige Katharina von Siena, für Deutſchland ein Meiſter Eckhard iſt, das führt jenſeits des Kanals den Namen Wyclif und William Langland. Langland oder Langley (geb. etwa um 1332), der engliſche Dante und ein Vorläufer des ſpäteren Puritanismus, eiferte mit dem glühenden Pathos des Italieners in ſeiner allegoriſchen Dichtung „Viſion Peters des Pflügers“ gegen eine bloß äußerliche Religioſität, gegen ein frommes Thun, das nicht aus tiefſter Innerlichkeit hervorfließt und ſuchte wie Dante, doch mit geringeren Kräften ein umfaſſendes Weltbild zu entrollen und eine Weltanſchauungsdichtung im höchſten Stil zu ſchreiben, Myſtik und derben Realismus gleich jenem miteinander verbindend. Wenn Langland an Dante erinnert, ſo will Geoffrey Chaucer den Boccaccio Englands ſpielen, nur daß Langland um viele Meilen hinter Dante zurückgeblieben iſt, während Chaucer ſeinen Meiſter vielleicht noch überholt hat. Langland und Chaucer ſtehen ſich künſtleriſch ebenſo fremd gegenüber wie Dante und Boccaccio, und obwohl nur wenige Jahre zwiſchen den beiden Tagen ihrer Geburt liegen, ſo verkörpern ſie doch beide ebenſo verſchiedene Welten, wie es der Dichter der „göttlichen Komödie“ und der des „Decamerone“ thun: dort das finſtere, religiös durchglühte, weltverachtende Mittelalter, hier die

weltfröhliche, lachluſtige Frührenaiſſance, die nichts ſo ſehr liebt, als dem Mönch einen Naſenſtüber zu verſetzen. Nur England hat noch in dieſer Zeit den einen Chaucer hervorgebracht, der ſich getroſt den drei großen Italienern an die Seite ſtellen darf und wie dieſe einen Markſtein in der Entwickelungsgeſchichte der Weltpoeſie bedeutet, — den erſten Beginn der modernen Dichtung, wo man den Menſchen als Charakter und Einzelperſönlichkeit aufzufaſſen weiß und wo eine pſychologiſche Kunſt anhebt.

Gottfried Chaucer.
Nach einem Stich von Schleuen.

Bald nach dem Jahre 1340 geboren, von gutbürgerlicher Herkunft, Sohn eines Weinhändlers, hat auch Geoffrey Chaucer wie Boccaccio aus nächſter Nähe höfiſches Leben kennen und an gefälligen Formen, an einem behaglich epikuräiſchen Daſein, an fröhlich-geſelliger Unterhaltung, an Spiel und Tanz ſich freuen gelernt. Weltkenntnis und Welterfahrung konnte er genug bei ſeinem bewegten Leben ſammeln, als junger Krieger in Frankreich (1359/60), das ihn als Gefangenen ſah, als Hofkämmerer und Abgeſandter des Königs. Als ſolcher weilte er 1372 und 1373 und noch einmal 1378 in Italien (Genua, Florenz und Mailand) und empfing während dieſes Aufenthaltes vor allem von der Poeſie Boccaccio's, dann aber auch von der Dante's jene mächtigen Eindrücke, die ſein ganzes Dichten beeinflußt und beherrſcht haben. 1374 iſt der Dichter Steuerkontrolleur im Londoner Hafen, 1386 wird er infolge politiſcher Verhältniſſe dieſer ſeiner Ämter entſetzt. Gegen Ende ſeines Lebens ſcheint er von Sorgen nicht verſchont geblieben zu ſein, und geſtorben iſt er am 25. Oktober 1400.

In den Anfängen ſeiner künſtleriſchen Laufbahn ſtand Chaucer unter den Einflüſſen der franzöſiſchen Poeſie, wie ſie im „Romane von der Roſe“ uns entgegentritt, um dann in die Schule der zeitgenöſſiſchen Italiener einzukehren. Boccaccio's romantiſch-antik-mythologiſche Epen geben ſeine vornehmſten Vorbilder ab. In enger Anlehnung an deſſen „Teſeide“ und „Filoſtrato“ ſchreibt auch er Liebesromane in Verſen, „Palamon und Arcite“, „Troylus und Chryſeyde“ und läßt ſich von Boccaccio's lateiniſcher Schrift

„De claris mulieribus“ zu seiner Legende „von guten Frauen“ anregen, einer Sammlung von verschiedenen Erzählungen und Mythen, deren Heldinnen eine Kleopatra, eine Thisbe, eine Dido, Medea, Ariadne, Lucretia und andere antike Frauengestalten sind. In einer allegorischen Dichtung schildert er, wie er im Traum von einem Adler zu dem auf Eis erbauten „Hause der Fama“ emporgetragen worden sei; und indem er das Haus ausführlich beschreibt, giebt er der Erkenntnis Ausdruck, daß der wahre Ruhm besser im Unglück als im Glück gedeiht.

Eine Dichtung, die nicht nur dem Kopfe, sondern auch dem Herzen und dem persönlichen Erlebnis entsprungen sein mag und den sich vertiefenden, zur geistigen Vollendung heranreifenden Künstler verrät. Als solcher tritt er in den „Canterbury-Erzählungen“ hervor, dem einzigen Werke, das sich von ihm lebendig erhalten hat. Er ist nicht mehr Nachahmer der Italiener, sondern „selbst einer“ geworden, eine in sich gefestigte, durchaus eigenartige Erscheinung, ein Künstler, der nicht allein aus fremden und gelehrten Bildungsquellen mehr schöpft, sondern den heimisch-volkstümlichen Nationalgeist in sich aufgesogen hat. Nur äußerlich erscheinen die Canterbury-Erzählungen dem „Decamerone“ ähnlich, innerlich unterscheiden sie sich so weit von ihnen, wie der Germane vom Romanen, der Engländer vom Italiener. In der Verschiedenheit der Behandlung gleicher Stoffe tritt das gerade so deutlich hervor. Die Satire, der Witz und die Komik Boccaccio's hat sich in Humor verwandelt, d. h. was hier wesentlich Kunst des Verstandes und der Form ist, wird bei dem Engländer zu einer Kunst der Empfindung und der Stimmung. Und einen großen Schritt näher kommt der Germane der Natur, der realen Wirklichkeit, der Gestaltung des einzelpersönlichen Menschen. Eine ganz andere Fülle von Charakteren tummelt sich in der Dichtung Chaucers, und ganz anders weiß das Ich des Dichters in der objektiven Darstellung seiner Figuren aufzugehen und in diesen zu verschwinden. Das, was die bürgerliche Poesie dieser Zeit an realistischen Bestrebungen in sich trägt, die ersten Versuche, die Alltagswirklichkeitswelt für die Kunst zu erobern, die Kunst der Genremalerei, das kommt am vollkommensten und reinsten beim Chaucer zur Vollendung.

Die Canterbury-Erzählungen, ein Torso, an dessen Vollendung der Dichter wahrscheinlich durch den Tod gehindert worden ist, umfassen 23 Erzählungen, welche durch eine Rahmenerzählung, gleich dem Decamerone Boccaccio's, zu einer äußerlich formalen Einheit zusammengebunden sind. Wallfahrer, die zum Grabe des heiligen Thomas Beket in Canterbury ziehen, treffen im Wirtshaus zu Heroldsrock in Southwark mit dem Dichter zusammen, der sich ebenso wie der Wirt ihnen anschließt. Hin- und Rückweg verkürzt man sich durch die Erzählung von Geschichten, und wer nach dem Urteil des Wirtes seine Sache am besten macht, soll zum Schluß der Wallfahrt auf Kosten der übrigen eine gute Mahlzeit vorgesetzt bekommen. Männer

Digitized by Google

Conceyued was þe fadres sapience
Help me to telle it in þy reuerence
Lady þi bountee and þy magnificence
Thy vertu and þi grete humilitee
Ther may no tonge expres in no science
ffor som tyme lady er men pray to þe
Thow gost biforn of þy benignitee
And getist us þe light þurgh þy preyere
To gyden us þe way to þy sone so deere
My connyng is so wayk o blisful queene
ffor to declare þy grete worþynesse
That I may not þis in my wyt susteene
But as a child of twelf month old or lesse
That can unneþes eny word expresse
Right so fare I and þerfor I ȝou pray
Gydeth my song þat I shal of ȝow say

Ther was in asye in a greet citee
Amonges cristen folk a Iewerye
Susteyned by a lord of þat contree
ffor foul usure and lucre of felonye
Hateful to crist and to his compaignye
And þurgh þe strete men mighte ryde and wende
ffor it was fre and open at euerich ende
A litel scole of cristen folk þer stood
Doun at þe ferþer ende in which þer were
Children an heep ycomen of cristes blood
That lered in þat scole ȝer by ȝere
Such maner doctrine as men used þere
This is to say to synge and to rede
As smale childer doon in her childhede
Among þese children was a wydwes sone
A litel clergeon þat seue ȝer was of age
That day by day to scole was his wone
And eek also wher so he saugh þymage
Of cristes moder had he in usage
As him was taught to knele adoun and say

Seite aus einer Handſchrift von Chaucers „Canterbury-Erzählungen“, aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts.
London, Britiſches Muſeum. (Aus Publ. of the Pal. Soc.)

Hye noble and myghty Prince excellent
My lord the Prince · o my lord gracious
I humble servant and obedient
Vn to ȝour estate hy and glorious
Of whiche I am ful tendre and ful zelous
Me recommande vnto ȝour worthynesse
With herte entier and spirit of meeknesse

Miniature aus einer Handſchrift des Gedichtes „De regimine Principum“ oder „The Governail of Princes“

von Thomas Occleve aus den Jahren 1411/12, darſtellend, wie der Dichter dem Prinzen Heinrich von Wales, ſpäterem König Heinrich V. ſein Werk überreicht.
London, Britiſches Muſeum. (Aus Publ. of the Pal. Soc.)

Digitized by Google

und Frauen, die mannigfachsten Charaktere, Vertreter der verschiedensten Stände und Bildungsschichten nehmen an der Pilgerfahrt teil und lassen uns gewissermaßen das ganze englische Volk kennen lernen, wie jene Erzählungen ein reiches Gemälde der damaligen Sittenzustände, des öffentlichen und häuslichen Lebens entwerfen. Chaucer bringt eine Fülle von ernsten und heiteren, natürlich vielfach pikanten und „unmoralischen" Erzählungen mit, er trägt die Bewunderung für edle und schöne dichterische Formen, wie er sie bei den Italienern fand, ins Vaterland heim. Aber im Herzen ist er ein echtes Kind seines Landes geblieben, natürlich und volkstümlich vom Wirbel zur Zehe. So drückt er der Sprache und der Form den Stempel seines Genius auf, baut den Tempel der englischen Poesie auf, so daß der Normanne und Angelsachse, jeder das ihm Zusagende darin findet, jener Witz, Grazie und Anmut, Zierlichkeit und formalen Glanz, dieser Humor, Tiefe, Seele und Empfindung. Chaucer schlug eine Brücke des Verständnisses für die sich noch feindlich Gegenüberstehenden, und seine Dichtungen wurden zu einer nationalen und politischen That.

Freilich war auch er seiner Zeit weit vorausgeeilt, und erst im 16. Jahrhundert baut man auf den von ihm gelegten Grundlagen weiter. Wohl fand er genug Nachahmer, die aber noch tiefer im mittelalterlichen Geiste stecken blieben und vornehmlich im modischen Geschmack des Jahrhunderts allegorisch-moralische Dichtungen schrieben, wie sein Freund John Gower (geb. um 1325, gest. um 1400), Thomas Occleve (geb. 1370, gest. um 1454), der Verfasser eines Lehrgedichtes „The Governail of Princes", wesentlich einer Übersetzung eines lateinischen Traktates vom Ende des 13. Jahrhunderts „De regimine principum" von Ägidius de Colonna, welche allerhand moralische Betrachtungen über die Kunst zu regieren enthält und der fruchtbare John Lydgate (geb. um 1373 und 1460). König Jakob I. von Schottland (geb. 1394 oder 1395, 1424 gekrönt und 1436 ermordet) besang in seinem „Königsbuch" im Stil der Allegorie seine Liebe zur Lady Jane Beaufort, mit der er sich kurz vor seiner Krönung vermählt hatte.

Digitized by Google

Die Anfänge des neueren Dramas.

Die selbständige Entwickelung des neueren Dramas. Volkstümliche Spiele und Darstellungen. Frühzeitige Verbindung des Religiösen mit dem Ästhetischen. Kirchliche Festaufführungen. Das liturgische Drama. Der „Sponsus“. Die Entwickelung der Mysterien und Mirakeln im 12. und 13. Jahrhundert. Der französische „Adam“. „Misterio de los tres Reyes Magos.“ Das lateinisch-deutsche Osterspiel „De passione Domini“. Komische Elemente im religiösen Schauspiel. Allegorische Elemente. Rustebuef. Adam de la Hale. Jean Bodel d'Arras. Das Äußere der dramatischen Aufführungen. Die mittelalterliche Bühne. Die Blütezeit der Mysterien- und Mirakeldichtung im 14. und 15. Jahrhundert. Charakteristik. Der Alltagsrealismus im religiösen Schauspiel. Anwachsen der komischen Elemente. Die Towneley-Mysteries und der Schwank vom Schafdieb Mack. Romantisch-abenteuerliche Mirakelspiele. Das italienische Drama von der heiligen Oliva. Die englischen Kollektiv-Mysteries. Jean Michels „Grand Mystère“. Das deutsche „Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen“. Schernbecks „Frau Jutta“. Die Moralitäten. Ihr allegorischer Charakter. „Das Schloß der Beharrlichkeit“ als Beispiel der Gattung. Die Bedeutung der Moralitäten für die Entwickelung des Dramas. Die Anfänge der Komödie und die volkstümliche Possenlitteratur. Der französische Schwank. „Meister Pathelin.“ Die Theaterbrüderschaften in Paris. Les confrères de la Passion. Les Enfans Sans Soucis. Die Bazoche. Die italienische Commedia dell'Arte. Die deutschen Fastnachtsschwänke. Hans Rosenplüt. Hans Folz.

Das Drama der germanischen und romanischen Völker hat das große und nie genug zu preisende Glück einer im Anfang durchaus selbständigen Entwickelung genossen, einer natürlichen Entwickelung aus den einfachsten Verhältnissen und Zuständen heraus. Der natürliche Prozeß der Entstehung dramatischer Spiele dürfte aber bei allen Völkern, bei denen sich ein reich blühendes Drama findet, ein und derselbe gewesen sein, und das neuere Drama legte im Anfang dieselben Wege zurück wie das griechische und orientalische.

Von der Jahrmarktsbude und der Kirche zugleich nahm das Theater seinen Ausgang, und noch immer ist's heute eine Jahrmarktsbude, in welcher der Jongleur seine Späße treibt, und morgen ein Tempel, in dem uns das Höchste verkündet wird, was menschlicher Geist zu ersinnen vermag. Der Glaubenseifer des ältesten siegenden Christentums räumte ziemlich gründlich mit den geistig so nichtssagenden Schaustellungen auf, den letzten Offenbarungen der griechisch-römischen Theatralik, aber was er nicht austreiben konnte, das

Digitized by Google

waren die natürlichen ewigen Spieltriebe und ästhetischen Bedürfnisse des Menschen. Die Naturfestspiele des germanischen Heidentums, die Umzüge, Maskeraden, Tänze und mimischen Darstellungen nahmen nur einen andern Namen an und verwandelten sich in christliche Opfer- und Kirchengebräuche, und die Volksspaßmacher liebten es auch ferner, in Verkleidung den Leuten irgend etwas vorzumachen, eine Prügelscene aufzuführen oder in einem Gespräch über die guten Nachbarn Gericht zu halten. Das bayerische Haberfeldtreiben trägt noch heute so einen echt volkstümlich-dramatischen Charakter. In allerlei Vermummungen kommen die Teilnehmer zusammen. Einer trägt in wenigen Versen die Anklage vor, und der Chor sagt sein Ja und Amen dazu. Mit Schnadahüpfln und sonstigen Spottversen bekämpfen sich zwei in der Schenke und auf dem Tanzboden. Ein dritter spielt zum Ergötzen der andern einen Trunkenen, einen Geizhals, einen Stutzer oder führt auch eine Anekdote mimisch auf.

Der christliche Gottesdienst zog frühzeitig all diese ästhetischen und künstlerischen Triebe in seinen Dienst. Und schon in den Tagen Gregors des Großen glich die Messe einer opernähnlichen Gedächtnisfeier der Leiden Christi. In Wechselgesängen ertönten bald die Klagen des Heilands, bald die Worte des Pilatus an das Ohr der Gemeinde, das Volk selber nahm chorsingend an der Handlung teil, indem es die Soldaten und das jüdische Volk darstellte; Recitative verknüpften durch Erzählung der Begebenheiten die rein lyrischen Teile miteinander. In lebendigen Bildern führte man Scenen aus dem Leben des Herrn und der Heiligen den Gläubigen vor die Augen, und Geistliche, die sich in die betreffenden Kostüme geworfen, machten die Darsteller dabei. Am Weihnachtsfest erblickte man in der Kirche die Krippe, die anbetenden Hirten und die Weisen aus dem Morgenlande und hörte dazu die Engelchöre singen, während man am Karfreitag das Grab des Herrn sah, aus welchem dann am Ostermorgen der siegreiche Überwinder des Todes vor aller Gemeinde sichtbar sich erhob. Liturgische Dramen hat man die frühesten Erzeugnisse der Mysteriendichtung genannt; eng verbunden mit dem Gottesdienst, bedienten sie sich natürlich ausschließlich der lateinischen Sprache, und der Text hielt sich so eng wie möglich an die Bibel selbst, oft deren eigene Worte verwertend. Und nicht allein die Geschichte des Herrn, auch sonst alle möglichen biblischen Stoffe lernte man bald ähnlich behandeln. In dem sogenannten „Sponsus", einer Darstellung des Gleichnisses von den klugen und thörichten Jungfrauen, aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, besitzen wir eines der ältesten Denkmäler der mittelalterlichen Mysteriendichtung. Es ist in Frankreich entstanden und zeigt noch ganz unreife dramatische Formen. Die ursprüngliche Sprache all dieser kirchlichen Festspiele, die lateinische, herrscht noch vor, doch sind einige romanische Brocken um des Verständnisses der Menge willen bereits eingemischt. Ein Frauenchor eröffnet die Vorstellung.

Digitized by Google

Auf die Frage nach dem Verbleiben Chriſti antwortet der das Grab hütende Engel mit den bekannten bibliſchen Worten: „Er iſt nicht hier. Er iſt auferſtanden. Gehet hin und kündet es ſeinen Jüngern.“ Dann erſcheint der Bräutigam, der ſich ſelber als Chriſtus offenbart, und froh begrüßen ihn die klugen Jungfrauen, während die thörichten bemerken, daß es ihnen an Öl gebricht, und vergebens von ihren Gefährtinnen, vergebens von den Kaufleuten ſolches zu erhandeln ſuchen. Chriſtus kommt, während ſie noch jammern und klagen, und überantwortet ſie den Teufeln, die denn auch nicht lange auf ſich warten laſſen und die armen Opfer zur Hölle ſchleppen. Es treten alsdann verſchiedene bibliſche Geſtalten auf, mit ihnen zugleich Vergil und die Sibylle, welche Zeugnis für Chriſtus ablegen und damit Juden und Heiden die Wahrheit des chriſtlichen Glaubens bekräftigen ſollen.

Die fernere Entwickelung im 12. und 13. Jahrhundert verwiſcht den Charakter einer vorwiegend gottesdienſtlichen Handlung. Zunehmend an Volkstümlichkeit und Weltlichkeit, vertauſchte das junge Schauſpiel die lateiniſche mit der jeweiligen Vulgärſprache, der Geſang läßt der geſprochenen Rede größeren Raum zukommen, reicher wird die Auswahl der Stoffe, und das Ganze gewinnt an Umfang und Mannigfaltigkeit der Scenen. Man hielt ſich nicht mehr ſo ſklaviſch an den bibliſchen Text, wagte freier zu erfinden und führte die gegebenen Worte und Situationen breiter aus. Die Anzahl der handelnden Perſonen vermehrte ſich, und die Rückſichtnahme auf die weltliche Schauluſt und Neugierde trat deutlicher hervor. Der „Adam“, das älteſte franzöſiſche Myſterium in durchgeführter Vulgärſprache, wahrſcheinlich von einem Anglonormannen gedichtet, und das ungefähr gleichzeitige ſpaniſche „Misterio de los tres Reyes Magos“ kennzeichnen u. a. die erſte Stufe der weiteren Entwickelung. Schon im „Sponſus“ iſt die Geſtalt des Ölkrämers von dem Atem der Komik leicht angehaucht, und in der realiſtiſchen Ausmalung der kleinen Alltäglichkeit, in der Erweiterung des komiſchen Elements verraten ſich die immer mehr ſteigenden Einflüſſe volkstümlichen Geiſtes. Die Kunſt, die von der Jahrmarktsbude, aber auch von den natürlichſten Kunſtinſtinkten her ihren Ausgang nahm, vermählt ſich mit der gelehrteren Bildungskunſt der Geiſtlichkeit und durchtränkt ſie, zu deren großem Vorteil, mit friſchem Blut. Der Teufel und die hölliſchen Heerſcharen geſtalten ſich zu burlesken, tölpelhaften Geſellen um, die Feinde des Erlöſers zu teilweiſe luſtigen Karrikaturgeſtalten, Volkstypen werden, wo ſich Gelegenheit findet, eingeführt. In einem lateiniſch-deutſchen Oſterſpiel vom Leiden des Herrn aus dem 13. Jahrhundert wird das Leben der ſündigen Maria Magdalena mit einigen intimeren realiſtiſchen Zügen dargeſtellt. In einem Geſange feiert die Buhlerin die Freuden der Weltluſt und eilt mit ihren Mägden zum Krämer, um Schminken und Salben zu kaufen. Der Krämer preiſt ſeine Ware an, und Maria Magdalena geht darauf ihrem Gewerbe nach. Sie findet ſich mit einem Liebhaber.

Digitized by Google

Im Schlaf ermahnt sie dann später ein Engel zur Buße, aber umsonst. Erwachend singt die Sünderin noch einmal ihr Lied von der Freude der Welt. Besser wirkt die zweite Ermahnung. Maria Magdalena bereut und vertauscht ihre üppigen Gewänder mit schwarzem Bußkleid. Liebhaber und Teufel verlassen sie, sie selber aber macht sich auf, um sich Jesu zu Füßen zu werfen u. s. w. In dieser Weise gestaltete die Phantasie, aus der Beobachtung der eigenen Umgebung mittelalterlichen städtischen Lebens schöpfend, die biblischen Ereignisse sinnlicher, farbiger und malerischer aus, und die Figuren des gewöhnlichen Lebens, die ernsten und possenhaften Scenen aus der Alltagswirklichkeit werden mit einer sich immer steigernden Vorliebe behandelt. Offenbar lockte man mit ihnen vor allem den niederen Pöbel an. Gelehrte und höher Gebildete erfreuten sich dafür lieber an den allegorischen Gestalten, die bei der Vorliebe des Mittelalters für verpersönlichte Begriffe nicht ausbleiben konnten. Da erscheinen im französischen Mysterium nach dem Sündenfall Adams Wahrheit und Gerechtigkeit anklagend vor Gottes Thron, während Barmherzigkeit und Frieden die Fürbitte und Verteidigung sich angelegen sein lassen. Zwischen 1170 und 1180 wurde, freilich noch in lateinischer Sprache, in dem bayerischen Kloster Tegernsee ein Drama von der „Ankunft und dem Untergang des Antichrists" niedergeschrieben, eines der ältesten unter den in Deutschland erstandenen Festspielen. Hier treten die Allegorien des Judentums, Heidentums und Christentums gleich zu Anfang auf und streiten miteinander um ihren Wert und Vorzug. Später sieht man, wie der König von Babylon, aufgestachelt vom bösen Heidentum, gegen den Kaiser von Deutschland zu Felde zieht, aber in heißer Schlacht schmählich unterliegt, und nicht besser ergeht es zuletzt dem Antichrist, als dessen Vorläufer der Babylonier zum Kampf gegen Kirche und Kaiser auszog.

Das religiöse Schauspiel Frankreichs geht dem der übrigen Völker voran und macht in der Zeit von 1150 bis 1300 eine bedeutsame und entscheidende Entwickelung durch. Schärfer als in den anderen Ländern unterscheidet man hier zwischen dem „Mysterium" und dem „Miracle", zwischen der Behandlung eines Stoffes aus der biblischen Geschichte, vor allem der Geschichte des Heilandes und der Behandlung einer Heiligenlegende, welch letztere sich nicht geringerer Beliebtheit erfreute. Hier in Frankreich ging man auch schon einen Schritt weiter und wagte sich an weltliche Stoffe, der Romandichtung entnommen, an die Geschichte von dem treuen Freundespaar Amis und Amiles u. a. Im 13. Jahrhundert treten hier bereits als Verfasser von Miracles drei Dichter bedeutender hervor. Rustebuef, der bekannte Fabeldichter, schrieb ein Drama von dem Schwarzkünstler Theophilus, der sich dem Teufel mit Blut verschreibt und dafür zu hohen weltlichen Ehren kommt, zuletzt aber von Reue und Angst ergriffen durch seine Zerknirschung die Jungfrau Maria erweicht,

daß ſie dem Teufel die Verſchreibung abzwingt, eine der Keimdichtungen des Goethe'ſchen Fauſt. Bei Adam de la Hale (geſt. 1264) und noch mehr bei Jean Bodel d'Arras ſind die volkstümlichen und komiſchen Elemente ſchon mächtig zum Durchbruch gekommen und haben faſt den Sieg über den frommen Ernſt davongetragen. Unter Adam de la Hale's Mirakeln findet ſich ſogar ein reizendes Schäferſpiel, das auf die Paſtorellen der Troubadours, die Wechſelgeſänge zwiſchen Hirt und Hirtin zurückgeht. Jean Bodels Spiel vom „heiligen Nicolas" erzählt eine fromme Anekdote, welche dem Verfaſſer Gelegenheit giebt, realiſtiſche Genrebildchen mittelalterlichen Wirtshauslebens, Poſſenſchwänke mit Räubern und Dieben vorzuführen. Da lernen wir den liſtigen Läufer eines heidniſchen Königs kennen, der einen Schankwirt um ſeine Zeche prellt, und drei Diebe, welche in der Kneipe zuſammenſitzen und beſchließen, den Schatz des Königs zu ſtehlen. Denn ein gefangener Chriſt hat dieſem König von der Macht des heiligen Nicolaus erzählt; deſſen Bild iſt Schutz genug für jede Schatzkammer, und wenn auch deren Thore weit offen ſtehen, ſo kann doch niemand etwas von dem Golde wegtragen. Der Heide lacht höhniſch auf und will die Wahrheit der Rede erproben. Und wirklich ſcheint es — ein dramatiſcher Spannungseffekt! — zuerſt mit der Kraft des heiligen Nicolaus nicht beſonders beſtellt zu ſein. Denn die Diebe ſchleppen in großem Sacke den Schatz fort und feiern ein frohes Gelage, bis ſie, vom Schlaf überwältigt, zu Boden ſinken. Der Chriſt ſoll hingerichtet werden, auf ſein Gebet jedoch eilt ihm der Heilige zu Hilfe und befiehlt den Räubern im Schlafe, unverzüglich das geſtohlene Gut wieder auf ſeine Stelle zurückzubringen, was dieſe denn auch angſterfüllt thun.

Im Anfang hatten die Aufführungen ausſchließlich in der Kirche ſtattgefunden, und die Rollen waren von den Geiſtlichen dargeſtellt worden; als aber das Schauſpiel ſeinen urſprünglich liturgiſchen Charakter zuletzt völlig verloren und ſich mehr und mehr verweltlicht hatte, als es, zum religiöſen Feſtſpiel umgeſtaltet, eine ziemlich ſelbſtändige Stellung einnahm, da ſah man die Kirche nicht mehr als den paſſenden Ort für dieſe Schauſtellungen an, und auch die Darſtellung ging mehr und mehr in Laienhände über. Aus einem Erlaß des Papſtes Innocenz III. vom Jahre 1210 iſt erſichtlich, daß man damals bereits Jongleurs, als die berufenen Vertreter der mimiſchen Künſte, herangezogen hatte, die eine oder andere wahrſcheinlich komiſche Rolle in der Kirche zu ſpielen. Die Aufführungen wurden dann außerhalb des Gottesgebäudes verlegt; raſch war ein Brettergerüſt in der Nähe des Domes aufgeſchlagen und wieder abgebrochen, denn eine ſtehende Bühne gab es noch nicht, und die Kuliſſen fehlten vollſtändig. In ziemlich ſpäter Zeit erſt gab es einige Dekorationen: einen Tiſch, einen Stuhl, einen Baum oder ähnliches. Gewöhnlich ſtellte das aus drei Stockwerken beſtehende Theater zugleich Himmel, Hölle und Erde vor. Oben erblickte

Digitized by Google

man Gott den Vater, umgeben von den Scharen der Engel, das mittlere Stockwerk galt als die Erde, während die Hölle, ein weit geöffnetes, schreckliches Drachenmaul, mit all ihren Teufeln und Dämonen natürlich unten angebracht war. Im Anfang war auch diese Einrichtung so einfach wie nur möglich. Ein Faß stellte die Hölle dar, und ein Gerüst, zu dem eine Leiter emporführte, den Himmel. Die Kostüme der Schauspieler waren natürlich die des Mittelalters. Der Darsteller Gottes oder Christi trug bischöfliche Kleider, die Evangelisten geistliche Gewänder, während die Vertreter der weltlichen Stände wie Ritter, Soldaten, Kaufleute oder Bauern sich anzogen.

Die Blütezeit der Mysterien- und Mirakelspiele umschließt etwa das 14. und die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, für Italien, dessen religiöses Drama in den Lauden eines Jacopone da Todi und der Geißelbrüder wurzelte, reicht sie noch bis in die Mitte des 16. hinein; doch auch in den folgenden Zeiten hört man noch öfter von derartigen Aufführungen, und die letzten Ausläufer verzweigen sich bis in die Gegenwart. Die viel beschriebenen Oberammergauer Passionsspiele brauchen da nur genannt zu werden. Der Aufschwung des dritten Standes, der wachsende Reichtum der Zünfte kamen damals dem religiösen Schauspiel zu gute. Gepflegt wurde es vor allem in den Kreisen des Bürgertums, das an den großen kirchlichen Feiertagen und an den Namenstagen der Heiligen, mit besonderer Vorliebe am Fronleichnamsfeste diese Aufführungen mit großer Vorliebe veranstaltete. Die dramatische Poesie ist denn auch in dieser Zeit die eigentliche und vornehmste Poesie der bürgerlichen Welt und nimmt damit einen wahrhaft volkstümlichen Charakter an, so daß sie sich in der nächsten Periode zu der außerordentlichsten Höhe emporheben kann. Der gegebene feststehende Stoff wird immer neu umgeformt, bald die eine, bald die andere Episode weiter ausgeführt oder mehr zusammengedrängt, und die einzelnen Kapitel des großen Mysteriums von der Erschaffung der Welt bis zum Erscheinen des Antichrists und der Rückkehr des Gottessohnes am jüngsten Tage bald so, bald anders zusammengestellt und wieder voneinander getrennt. Der Empfindungsausdruck vertieft sich und wird feiner und mannigfaltiger, die handelnden Personen verlieren von der religiösen Erhabenheit und Starrheit und nehmen zu an einfacher menschlicher Natürlichkeit.

Vor allem aber liebt der bürgerliche Geschmack die Gestalten und Scenen, die seiner eigenen Welt entnommen sind und realistisch das Dasein widerspiegeln, das er selber führt, kleinbürgerliche Genrebilder von possenhafter Komik oder auch von gemütlichem Ernst. Der Besuch Elisabeths bei der Mutter des Herrn giebt den Dichtern Gelegenheit, mit traulichen Farben ein häusliches Interieur zu schildern, wie sie es aus nächster Nähe kennen gelernt haben, und noch mehr eignen sich die Mirakeln für derartige Anbauten und Ausbauten. Eine ausgelassene, derbe und rohe Komik, wie sie dem

Digitized by Google

Darſtellung eines mittelalterlichen Myſteriendramas.

(Rechts der Höllenrachen, links und in der Mitte auf einem Gerüſt, zu dem Leitern emporführen, der Himmel und das Fegefeuer, im Vordergrund und unten eine Märtyrerin auf der Folter.)

(S. P. Albert. La littérature française. Paris 1891.)

Geſchmack der Zeit entſprach, und auch viel geſchlechtlicher Witz miſchten ſich immer mehr in die frommen Stoffe hinein. Mit letzterem geht man in Frankreich am weiteſten, während in England ein breit behäbiger germaniſch-friſcher und geſunder Humor zuweilen zum Durchbruch kommt. Aus der weltlichen Schwanklitteratur, den im Volksmunde umgehenden Witzerzählungen werden Motive entlehnt. Bekannt iſt die luſtige Epiſode von dem Schafdiebe Mack in den engliſchen Towneley-Myſteries. Den auf dem Felde in der Chriſtnacht entſchlafenen Hirten entführt Mack, der Dieb, einen feiſten Widder und trägt ihn zu ſeiner Frau nach Hauſe heim. Als am anderen Tage die Beſtohlenen bei ihm ankommen, um Nachſuche zu halten, wird ihnen bedeutet, ruhig zu ſein, da Frau Mack gerade in die Wochen gekommen ſei. Dennoch durchſucht man das Haus in allen Winkeln und Ecken. Umſonſt. Schließlich will einer der Hirten das neugeborene Knäblein in der Wiege küſſen und entdeckt, daß es mit dem geraubten Widder eine merkwürdige Ähnlichkeit beſitzt. Vergebens beteuern der Dieb und ſeine Ehehälfte, daß das widderähnlich ausſehende Ungeheuer in der That ihr Sprößling und in der Nacht nur von einem böſen Geiſt bezaubert worden ſei. Doch ſind die Hirten nachſichtig genug, von einer Klage beim Richter Abſtand zu nehmen.

Der in der Kunſt des Zeitalters allgemein herrſchende Geiſt kommt auch in der Myſterien- und Mirakelpoeſie zur Geltung: hier der kleinbürgerliche Realismus mit ſeiner Vorliebe für Figuren und Scenen des alltäglichen Philiſterdaſeins, dort die Romantik der Rittererzählungen mit ihrer bunten Fülle von Abenteuern und Begebenheiten, ihren tollen Erfindungen und der Unmaſſe von handelnden Perſonen. So ein Drama trägt noch ganz das epiſche Gepräge und ſtellt, unruhig hin und her ſpringend, in beſtändigem Wechſel der Scenen, das Leben des Helden oder der Heldin von der Wiege bis zum Grabe oder doch bis zur Heirat dar. Das Religiöſe tritt dabei zuweilen völlig in den Hintergrund, und der Name des Heiligen iſt oft nur noch das Aushängeſchild einer durchaus weltlichen Poeſie. Eine italieniſche „Rappreſentazione", welche das Leben einer heiligen Oliva behandelt, erzählt von einer wunderbar ſchönen Prinzeſſin Oliva, die um ihrer Schönheit willen die außerordentlichſten Gefahren und Abenteuer erleben muß und von dem böſen Schickſal hin und her geſchleudert wird, ſowie das der griechiſche Sophiſtenroman und ähnlich die volkstümlichen Ritterromane dieſer Zeit ſich auszumalen pflegten. Das Schauſpiel, das mit außerordentlichem Pomp, ungefähr im Stil einer neuzeitlichen Feerie, mit vielen Tänzen, Pantomimen und Geſängen zur Darſtellung kam, ſcheint allerdings ſchon dem 16. Jahrhundert anzugehören. Aber der romantiſche Geiſt, der in ihm ſteckt, bricht auch in den Mirakeln des 14. und 15. Jahrhunderts bereits kräftig durch.

Vielfach wurden die einzelnen kleineren Myſterien, die als vogelfreies litterariſches Gut von Hand zu Hand gingen, cykliſch zu einem größeren

Digitized by Google

Ganzen äußerlich zuſammengefügt und hintereinander dargeſtellt, ſo daß die Aufführungen mehrere Tage beanſpruchten. Die engliſchen „Collektiv-Myſteries“, welche durch die Zünfte der Handwerker auf beweglichen Bühnen an beſtimmten Tagen, vor allem am Fronleichnamstage vor dem herbeigeſtrömten Publikum geſpielt wurden, geben ein genaues Bild dieſer Entwickelung. Woodkirk bei Wakefield in Yorkſhire, York, Cheſter und Coventry ſind die durch ihre Aufführungen berühmteſten Ortſchaften. Die ſogenannten „Towneley-Myſteries“, die in Woodkirk zur Darſtellung kamen, beſtehen aus 32 kleineren Schauſpielen, von denen 8 altteſtamentliche und 23 neuteſtamentliche Stoffe behandeln, — die Schöpfung, Abels Tod, Noah und ſeine Söhne, Abraham, Iſaak, Jakob u. ſ. w. u. ſ. w. bis zum jüngſten Gerichte, ſo das Ganze der chriſtlichen Heilsgeſchichte umſchließend. Manches auch künſtleriſch Erfreuliche findet man in ihnen daheim, ebenſo wie in dem franzöſiſchen „Grand Mystère“ von Jean Michel, das in 174 Akten das geſamte Leben des Heilands umfaßte. Von deutſchen Schauſpielen werden am häufigſten erwähnt ein „Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen“ und ein anderes „Schönes Spiel von Frau Jutten“, von Theodor Schernbeck zu Mühlhauſen um 1480 verfaßt. Das erſtere wurde angeblich Oſtern 1322 vor dem Landgrafen von Thüringen, Friedrich mit der gebiſſenen Wange, zu Eiſenach im Tiergarten von Klerikern aufgeführt und machte auf jenen einen ſo tiefen Eindruck, daß er darüber in Tiefſinn und ſchwere Zweifel verſank. Denn es wollte ihm nicht in den Sinn, daß jene thörichten Jungfrauen trotz der rührenden Fürbitte Mariens von Chriſtus zur Hölle verurteilt werden. „Was iſt denn der Chriſtenglaube,“ rief er, „wenn der Sünder nicht einmal auf die Fürſprache Mariens und aller Heiligen hin Verzeihung erlangt.“ „Frau Jutta“ aber behandelt die bekannte mittelalterliche Sage von einem Weibe, das als Johann VIII. die päpſtliche Krone getragen haben ſoll. Der Engel des Herrn ſtellt der Heldin zuletzt die Wahl, ob ſie lieber hier alle Schande auf ſich nehmen oder der ewigen Seligkeit verluſtig gehen will. Und Frau Jutta wählt das letztere. Sie geneſt eines Kindes und ſtirbt während der Geburt. Ihre Seele aber ſteigt befreit aus der Hölle wieder hervor.

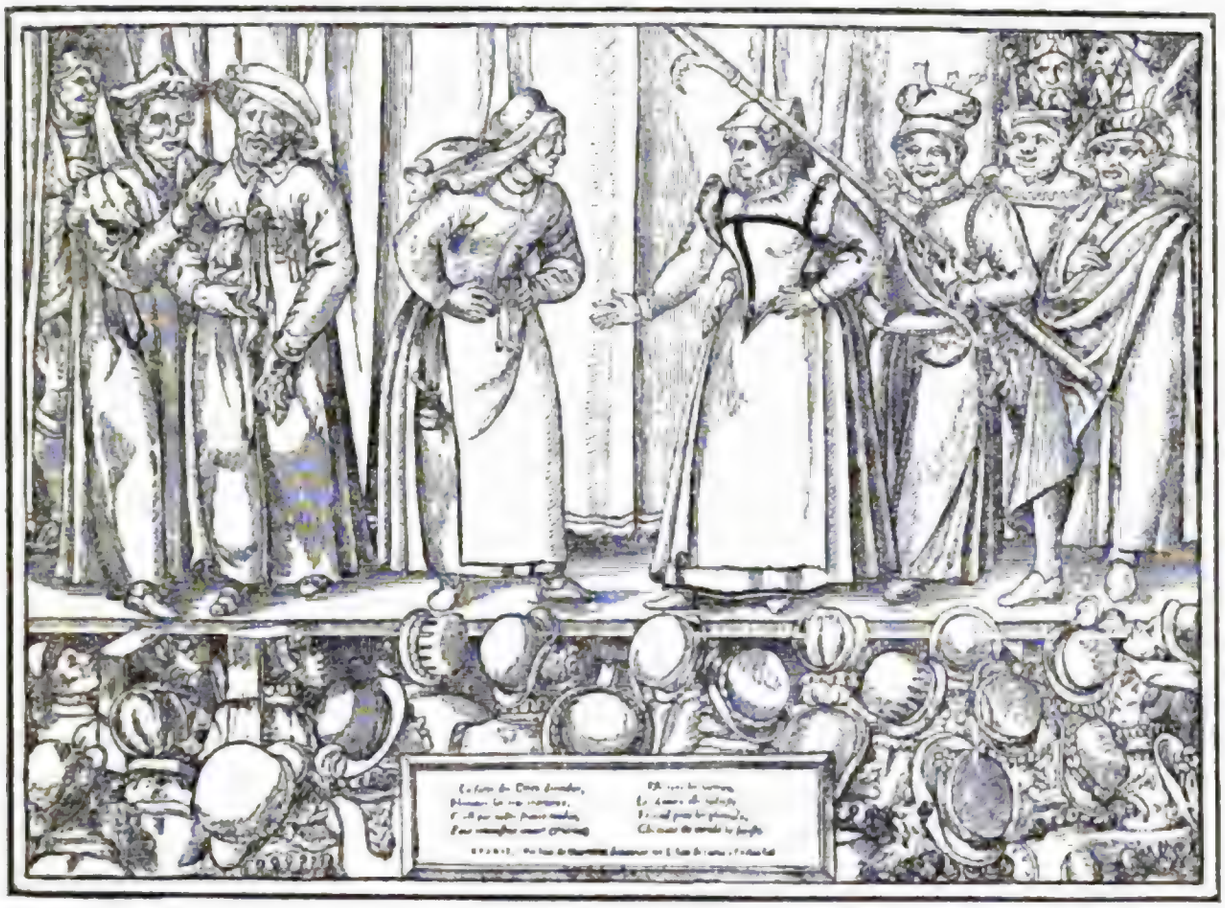
Die allegoriſchen Elemente, ſchon in den älteſten Myſterien und Mirakeln daheim, nehmen an Kraft und Fülle zu, als im 14. und 15. Jahrhundert der Geiſt der Gelehrſamkeit, das Verſtändig-Vernünftige und abſtrakt philoſophiſche Denken überall in der Poeſie um ſich griffen, und aus den Wurzeln des religiöſen Schauſpiels ſchießt ein neuer Keim hervor, die Gattung der Moralitäten. Disputationen zwiſchen Leben und Tod, Alter und Jugend, Frühling und Winter gehören hierher, dann zahlreiche Totentänze. Der Tod erſcheint und fordert nacheinander, ohne Unterſchied von Stand, Geſchlecht und Alter, den Papſt, den Kaiſer, den Edelmann, den Bauer, den Greis und das Kind, Mann und Weib auf, ihm zu

folgen, und jeder schließt sich seinem großen Zuge an. Das Lieblingsthema der Moralitäten ist der Kampf des Guten und des Bösen um die Menschenseele, und als Helden treten allerhand Begriffe auf, die sieben Todsünden, die Tugenden, als da sind Barmherzigkeit, Liebe, Gnade, — dann die Welt, die ewige Seligkeit und ähnliche Erscheinungen. Die kurze Inhaltsangabe einer englischen Dichtung „Das Schloß der Beharrlichkeit" mag das Wesen dieser Art Spiele, soweit wie hier möglich, näher erläutern. Sie steht auf der Höhe der Entwickelung. „Humanum genus" (das Menschengeschlecht) heißt der Held der Dichtung, und er tritt nacheinander als Kind, als Jüngling, als Mann und Greis auf. Der böse und der gute Engel führen das Kind in das Leben ein, das, den Zuflüsterungen des Bösen folgend, zu Mundus (Welt) gelangt und von Mundus zu Gefährten Dummheit, Lust und Verleumdung erhält. Der Jüngling erwählt sich als Geliebte Wollust, schließlich aber öffnet ihm Reue die Augen, und Beichte führt den gereiften Mann zum Schlosse der Beharrlichkeit. Um dieses Schloß entbrennt ein hartnäckiger Kampf. Die sieben Tugenden verteidigen es, die sieben Todsünden mit dem Teufel an der Spitze umlagern es mit aller Gewalt. Letztere müssen zuletzt abziehen, getroffen von der Gewalt der Rosen, welche auf ihre Häupter niederfallen, wie im letzten Teil der Goethe'schen Faustdichtung auch Mephisto solchen Geschossen der Engel nicht widerstehen kann. Humanum Genus aber wird als Greis noch einmal dem Guten abtrünnig und verläßt, verlockt von Geiz, das sichere Schloß. Um den Sterbenden streiten Tod und Seele, und schon zieht der böse Engel triumphierend mit dem Verdammten zur Hölle nieder, da befreit Friede den Unglücklichen aus der Gewalt der Hölle, und Barmherzigkeit führt ihn zu Gott empor.

Auch den Moralitäten fehlte es nicht an burlesken Zwischenscenen und noch weniger an satirischen Angriffen auf die Zustände und Sitten der Gegenwart. Ein Aufwärts in der künstlerischen Entwickelung läßt sich in ihnen nicht verkennen. Das Drama wagt immerhin schon eine eigene Erfindung und geht nicht mehr am kurzen Gängelbande des biblischen Textes. Der dichterische Geist muß aus sich selber schöpfen, und die allegorischen Gestalten verraten, wie das in höchster Weise bei Dante sich zeigt, die ersten Versuche einer wirklichen Charakteristik. Die Kunst der Allegorie bereitet die Kunst der typischen Menschendarstellung in der Art Molières vor. Wir haben die ganz naiven Versuche des Mittelalters überwunden, und schon wagt sich die Moralität an die Darstellung tiefsinniger Ideen und an die Gestaltung großer Idealmenschen heran. Ein Faustischer Zug geht durch sie hin, und sie bilden die Keime, aus denen später die Calderon'schen Autos hervorwachsen werden. Sie haben in dieser Zeit das europäische Schauspiel nicht zum wenigsten davor bewahrt, daß es in dumpfem Philisterwitz und Alltäglichkeitsnaturalismus umkam.

Digitized by Google

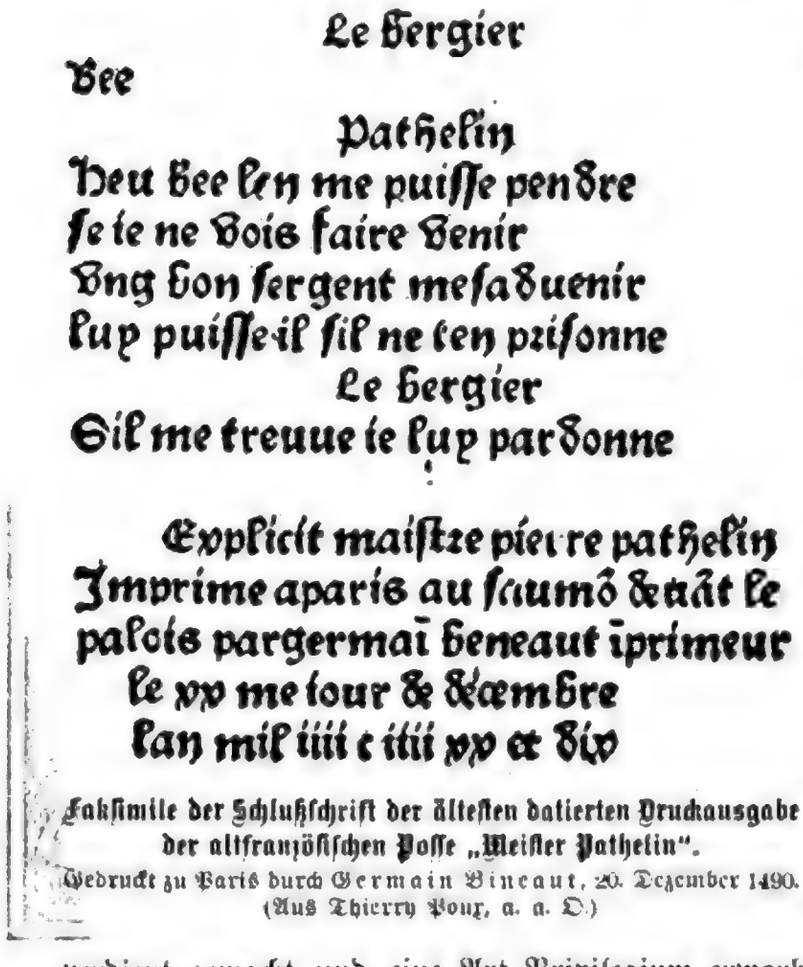
Denn neben der Moralität entwickelte ſich noch reicher und blühender die derbe Poſſe, der handgreiflich-feſte Schwank, wie er den ehrbaren Handwerkern paßte. Man muß ſie ſich nur nicht zu ehrbar denken. Es waren viel rohe und wüſte Geſellen darunter, und die geiſtige Bildung ſtand nicht gerade hoch. Zimperlich ging's in ihren Kreiſen nicht zu, und ſie führten Worte im Munde, wie man ſie heute nur in den niedrigſten Geſellſchaftsſchichten zu hören bekommt, die von der Kultur noch nicht weiter beleckt ſind.



Darſtellung einer Poſſenſcene auf der ſpätmittelalterlichen Volksbühne.
(Nach P. Albert. La litterature française. Paris 1891.)

An Obſcönitäten und Unflätigkeiten herrſcht in den Poſſen gewiß kein Mangel, und ſie ſind nichts für die Ohren all derjenigen, welche zunächſt den Anſtand und die Moral in der Poeſie wollen gewahrt ſehen. Aber an luſtigem Witz hat's unſeren Altvordern nicht gefehlt, und man merkt, daß ſie breit und lautſchallend lachen wollten. Die Moralität und die Poſſe geben ein ſehr ungleiches Geſchwiſterpaar ab, doch war's für unſer Drama von höchſtem Vorteil, daß ſie nebeneinander aufwuchſen. Die Poſſe ſorgte dafür, daß ſich die junge Kunſt nicht ganz in leere Begrifflichkeiten, Idealitäten, Verſtand und Gelehrſamkeit auflöſte, ſondern der Beobachtung des Lebens und der Natur treu blieb und ſich dem Volk nicht entfremdete, nicht nur

in den Wolken, ſondern auch in den Schenken, auf den Märkten und Gaſſen und in den niederen Stuben armſeliger Philiſter Beſcheid wußte, daß ſie nicht nur die Welt darſtellte, wie ſie ſein ſoll, ſondern auch, wie ſie iſt. Die „Jahrmarktskunſt“ hatte das Myſteriendrama aus der Kirche herausgeholt und ſich im Schatten der Frömmigkeit behaglich eingerichtet; zuletzt war ſie dann kräftig genug geworden, daß ſie ſich ganz auf eigene Füße ſtellen konnte.


Le bergier
Bee
Pathelin
Deu bee len me puiſſe pendre
ſe ie ne bois faire benir
bng bon ſergent meſabuenir
lup puiſſe il ſil ne len priſonne
Le bergier
Sil me treuue ie lup pardonne

Explicit maiſtre pierre pathelin
Imprime aparis au ſaumõ derriere le
palais pargermaĩ beneaut iprimeur
le xp me iour de decembre
lan mil iiii c iiii xx et dix

Faksimile der Schlußſchrift der älteſten datierten Druckausgabe der altfranzöſiſchen Poſſe „Meiſter Pathelin“.
Gedruckt zu Paris durch Germain Bineaut, 20. Dezember 1490. (Aus Thierry Poux, a. a. O.)

Wie man im alten Athen die Aufführung einer tragiſchen Trilogie mit der Darſtellung eines Satyrſpieles abſchloß, ſo ließ man auch in Paris einem Myſterium gern eine Poſſe hinterdrein folgen. Die „Confrères de la Passion“ verbanden ſich mit den „Enfans Sans Soucy“, einer Art Karnevalsgeſellſchaft, der junge Leute aus erſten Familien angehörten, zu gemeinſchaftlichem Thun. Jene „Confrères de la Passion“ hatten ſich gegen Ende des 14. Jahrhunderts um die Darſtellung der Myſterien verdient gemacht und eine Art Privilegium erworben, daß niemand außer ihnen dieſe Art Schauſpiele zur Aufführung bringen durfte. Von Pilgern, die von Jeruſalem, Rom und S. Jago di Compoſtella zurückgekehrt, war die Brüderſchaft begründet worden, ihr Zweck eben die Aufführung religiöſer Schauſpiele. Beſtanden hat ſie noch während der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Enfans Sans Soucy ſpielten dafür die Poſſen, welche ſich den Myſterien anſchloſſen. Aber auch die „Clercs de la Bazoche“, eine unter Philipp dem Schönen (1285—1314) begründete Genoſſenſchaft von Pariſer Advokaten, welche zuerſt die Moralitäten in Flor gebracht und dabei die Satire nicht geſchont hatten, erwarben ſich um den franzöſiſchen Schwank die größten Verdienſte. Von den Dramen der „Bazoche“ hat ſich die bekannte Farce vom „Meiſter Pathelin“, das beſte Luſtſpiel dieſer Zeit, bis in die Gegenwart hinein auf der Bühne lebendig erhalten. In Pathelin

verſpotteten die ſchauſpielenden Herren vom Gericht mit fröhlicher Ironie ſich ſelber und ihren Beruf; ihr Held iſt der Rechtsverdreher, wie ſich das Volk den Advokaten immer vorgeſtellt hat, zungengewandt und erfahren in allen Liſten und Kniffen, die ſeiner Partei zum Siege verhelfen können. Doch der dumme Schäfer Maître Agnelet ſchlägt den Pfiffikus mit den eigenen Waffen und betrügt ihn um ſeinen Lohn, indem er gegen ihn dasſelbe Verfahren einſchlägt, das ihm Pathelin geraten hat, um in einem Rechtsſtreit mit einem ſpießbürgerlichen Tuchhändler obzuſiegen. In dem fröhlichen Schwank von dem betrogenen Betrüger verrät ſich ſchon das ganze Gemiſch für Situationskomik, durch welche ſich die Pariſer Poſſe noch heute beſonders auszeichnet.

In Italien lebten beim Volke dieſelben Geſtalten fort, welche bereits den römiſchen Atellanen bekannt waren, und wie die Atellana, ſo war auch die commedia dell'arte eine Hanswurſtkomödie, die aus dem Stegreif geſpielt wurde. Der Stoff und Gang der Handlung ſtanden im allgemeinen feſt, feſt auch die Charaktere, während die Darſteller den Dialog ſich ſelber nach Laune und Bedarf des Augenblicks improviſierten. Prellereien und Spitzbübereien, Eulenſpiegeleien, Prügeleien und Ehebruchshiſtörchen, all die bekannten Geſchichten, welche in den Schwänken und Novellen erzählt wurden, ſpielten auch auf der Volksbühne ihre große Rolle. Der verſchmitzte Sklave der antiken Komödie hat ſich in den Arlecchino, den Hanswurſten, verwandelt, dem Colombine als Geliebte zur Seite geht. Was im alten Rom Maccus hieß, führt jetzt den Namen Pulcinello: der pfiffige Dümmling, den alle Welt glaubt an der Naſe führen zu können, und der ſelber alle Welt übers Ohr haut, der Schäfer Agnelet des franzöſiſchen „Pathelin“. Da findet man Pantalone, den gutmütigen Papa und reichen Kaufmann, der beſonders in Venedig beliebt war, und Doktor Gratiano, den Rechtsverdreher und pedantiſchen Gelehrten, welcher aus Bologna, der berühmten Juriſtenſtadt, ſtammt, den Schmarotzer und Gelegenheitsmacher Brighella, den Stotterer Tartaglia und den Stutzer Don Pasquale, all die ſtändigen Figuren und Masken im Reigen der italieniſchen Karnevalsfeſtlichkeiten, welche durch die Jahrhunderte hindurch lebendig geblieben ſind.

Auch in Deutſchland konnte man an den luſtigen Faßtnachtstagen, den Tagen der Faſſeleien, ſeiner Freude an Mummenſchanz und Komödienſpielen alle Zügel ſchießen laſſen. Maskierte Geſtalten eilten von Haus zu Haus, in Worten und Gebärden einen Volkstypus ſpielend, auch wohl eine kleine Scene aus dem Alltagsleben aufführend, eine Zankſcene zwiſchen Ehegatten und ähnliches. Daraus entwickelte ſich dann die Faßtnachtspoſſe, die vornehmlich in Nürnberg, Augsburg und Bamberg blühte, eine ſorgfältiger ausgearbeitete, handlungs- und ſcenenreichere Darſtellung komiſcher Alltagsgeſchichten aus dem Leben des ſtädtiſchen Philiſtertums. An der Verſpottung des Bauerntums fand der übermütige Städter dasſelbe

Digitized by Google

große Gefallen wie seiner Zeit die Ritter an den Liedern Nitharts, und noch größeres Gefallen an all den pikanten Ehebruchs- und Kupplerinnenhistörchen im Boccaccio-Geschmack. Die bekannten obscönen Schwänke und Novellen, welche damals in allen Ländern umherliefen, wurden dramatisiert, dann aber auch Teile der deutschen Helden- und der Artussage, antike Stoffe wie das Urteil des Paris, der Kampf zwischen Sommer und Winter und ähnliches. Hans Rosenblüt, ein Nürnberger Wappendichter, der Schnepperer genannt, um die Mitte des 15. Jahrhunderts lebend, und der Nürnberger Wundarzt Hans Folz (um 1480), auch ein hervorragender Meistersänger, haben eine große Anzahl derartiger Possen geschrieben. Die des Hans Folz sind um ihrer „Unanständigkeit" willen das Entsetzen aller Litterarhistoriker, welche wie Gödeke eine „unmoralische" Kunst überhaupt nicht als Kunst wollen gelten lassen. Auf viel mehr als die Erzählung einer Zote war es auch wohl nicht abgesehen, und die deutsche Posse dieser Zeit, gewiß sehr roh und unbeholfen, hat's zu einem Pathelin allerdings nicht gebracht.

Hans Folz.

Nach einer auf dem Berliner Kupferstichkabinett befindlichen Zeichnung, wahrscheinlich von Hans Schwarz, die angeblich den Meistersänger darstellt.

Digitized by Google

RENAISSANCE
&
REFORMATION

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Digitized by Google

Das Zeitalter der Renaissance und Reformation.

Allmähliches Werden einer neuen Entwickelung und Anzeichen einer neuen Zeit. Mit der Renaissance beginnt die Kultur der Neuzeit. Erfindung der Buchdruckerkunst. Die Wiedererweckung der Antike und des Humanismus. Die Bedeutung des philologischen Humanismus. Der Aufgang und die Triumphe der weltlichen Wissenschaft. Die Naturwissenschaften und der realistische Geist der bürgerlichen Gesellschaft. Die Entdeckungen und Seefahrten. Der Staat tritt an Stelle der Kirche. Machiavelli. Thomas Morus. Die Geschichtsschreibung. Die neue Auffassung vom Menschen. Der Individualismus. Individualistische Morallehren. Der ethische Materialismus. Die Reaktion der mittelalterlichen Weltanschauung. Savonarola und die florentinischen Akademiker. Die Reformation in Deutschland. Zusammenhänge zwischen der Reformation und dem Humanismus. Vertiefung und Erweiterung des Humanismus durch die reformatorische Bewegung. Die Gegensätze zwischen den Idealen der Humanisten und Reformatoren. Die Schäden des Humanismus. Einseitige Vergötterung der Antike. Das Fremdartige und Unvolkstümliche seiner Bildung. Seine Entfremdung vom Leben. Die Rückführung mittelalterlicher Ideen durch die Reformation. Die reformatorische Bewegung in der katholischen Kirche. Das Konzil von Trient. Der Jesuitismus. Kampf gegen die Wissenschaft und die neuen Ideen. Sieg der Reaktion.

Mehr und mehr lichtet sich das trüb durcheinander wogende Chaos, das noch im 15. Jahrhundert mittelalterliche und neuzeitliche Bildung klar voneinander nicht scheiden läßt. Nur einzelne Gestalten tauchen auf, Pioniere des Kommenden, ein Pfeiler nach dem anderen, der das alte Gebäude stützte, schwankt und bricht zusammen, und aus Nebeln taucht in immer deutlicheren Umrissen die neue Geisteswelt hervor. Gegen Ausgang des 15. und in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts folgen dann die großen Entscheidungsschlachten, in denen die letzten Vergangenheitsstreiter überwunden werden; die negierende Kritik thut ihre große Aufräumearbeit, während zugleich die aufbauenden Geister die neuen Erfahrungen, Erkenntnisse und Empfindungen in Form und System bringen und zu einer einheitlichen Weltanschauung zusammenfassen, welche für die Menschheit in allen Lebensfragen zur Führerin und Richterin, zum Gewissen wird. Ein fester, bestimmter Punkt, wo das Alte aufhört, das Neue beginnt, läßt sich auch hier nicht geben. In einem Petrarca und Boccaccio fließt mehr

Digitized by Google

vom Blute des echten Renaissancemenschen als in einem Sebastian Brandt, der nur um 26 Jahre älter ist als Luther. Die ersten Wiedererwecker der antiken Welt erscheinen bereits im Anfange des 15. Jahrhunderts, und 100 Jahre später glauben die Kölner Dunkelmänner noch immer, daß tiefes, tiefes Mittelalter über allen Geistern ausgebreitet liege. Das Pulver wird erfunden, 1454 geht aus Gutenbergs Druckerpresse das erste mit beweglichen Lettern gedruckte Büchlein hervor, 1492 entdeckt Columbus Amerika, 1517 schlägt Luther seine 97 Thesen an die Thür der Wittenberger Schloßkirche, und 1543 erscheint das Umsturzbuch des Kopernikus „De revolutionibus orbium coelestium"; so spannt sich über den Raum mehr als eines Jahrhunderts die Kette der großen Ereignisse, welche den Sturz der alten Welt herbeiführen und die neue Welt erstehen lassen, die noch immer die unsere ist. Noch ward die große Periode der Renaissancekultur nicht überwunden, und all die Erkenntnisse und Überzeugungen, die sich damals zum Siege durchrangen, prangen als Grund- und Eckpfeiler an dem Gebäude der auch unsere Zeit beherrschenden Weltanschauung: die Heiligen und Kirchenväter unserer modernen Bildung, die starken Autoritäten, die noch wirklich lebendigen Einfluß ausüben, das sind die Gutenberg, Columbus und Luther, die Kopernikus, Galilei und Kepler, die Macchiavelli und Thomas Morus, die Shakespeare und Cervantes, die Michel Angelo, Rafael und Dürer, die führenden Geister aus der Zeit der Wiedergeburt. Und erst wenigen ist die klare Überzeugung gekommen, daß auch diese Kultur nur eine Entwickelungsphase war, und fühlen ihre Autorität als ein Joch auf den Nacken ebenso schwer drücken, wie einst die Überlieferungen des Mittelalters in den Tagen der aufstrebenden Renaissance auf den Geistern lasteten.

Unzählige Male ist beschrieben und geschildert worden, wie die Erfindung von Schießpulver und Buchdruckerkunst, die Entdeckung Amerikas und die Wiedererweckung der griechisch-römischen Welt die Bildung der europäischen Menschheit in seinen untersten Tiefen umgestaltet haben. Aber es kann nicht die Aufgabe dieses Buches sein, im einzelnen nachzuweisen, was wir an neuen Besitztümern da gewonnen haben; nur die geistige und seelische Umgestaltung soll hier in einigen wichtigen Hauptzügen beschrieben werden. Die Vorherrschaft der theologischen Wissenschaft ist nun endgiltig gebrochen und die Wissenschaft von den irdischen Dingen, der Welt und dem Menschen, reich an neuen großen Entdeckungen, beschäftigt ganz anders und mehr, ja fast allein noch die ernsteren Köpfe. Und auch der über die Rätsel des Daseins, über Gott und Unsterblichkeit nachgrübelnde Sinn beugt sich nicht mehr nur dem Glauben und der Offenbarung; die philosophische Spekulation reißt an dem Gängelband der christlichen Theologie, und hier und da zweifelt schon einer, ob denn die Lehre Christi in der That die allein wahre und allein seligmachende sei. Der Humanismus hat Griechenland und Rom aus den Trümmern neu erstehen lassen, und

Digitized by Google

das Licht der glänzenden Sonne der antiken Civiliſation fällt breit und mächtig über die chriſtliche Welt. Ein Band umſchließt und vereinigt alle, welche den Namen Humaniſt führen; ſie fühlen ſich miteinander verbunden wie die begeiſterten und ſchwärmenden Jünger einer neuen Religion und blicken ſtolz auf jeden anderen als auf einen Barbaren herab, der nicht wie ſie aus den reinen Quellen der klaſſiſchen Bildung getrunken hat. Die antike Weltanſchauung ſtellt ſich wiederum kühn neben ihre alte Überwinderin, die chriſtliche, und drängt ſie aus vielen Herzen heraus.

Johannes Gutenberg.

Digitized by Google

Wan dich die lini des lebens zwischen dem dā
vnd dem zaigere groß ist das bedeut künftige zu
stblacht an mannen vnd an frowen vnsau dar vn
der am reütz oder steīn das bezeūt armūt vnd hāt
leben / in dem alter ist die selb lini oben an dem dā
gantz das bezaichnet schongen werden Ist aber die selb lini
vnden gantz on all strebung das bedeut am vnselign mensch
en Ist sie aber zerstreret hin vnd her des selben vachtum vn
gütt wirt zerstreret es sey dann das er dem wider zuuand
mit grosser werschaft Ist die lini des leben gantz von der
vrist bis auff die vrsachen das ist am zaichen lanck lebens
kūhaīt vnd leckhaīt Ist sie aber zu kurtz die sach kompt
selten zu gütt Wan aber sie gemischt wirt in zwaītail
das bedeūt reichtum vnd expansau an dem gräß ain o-
der mensch verlürt ain augē sind aber der o zwaī er
verlürt baide augen ist die lini des haupts wol auff-
gerichtt vnd ist gantz das bezaichnet ain gut applexion
wan sie aber graīt durch den berg der hānd das be-
deūt lang leben ist aber die lini zů kurtz vnd gat dur-
ch den triangel das bedeut am vntrewen beschigen tōd
en ist die lini des haupts gantz das bezaichnet ainen
böszn tod So vnsau geschrībn In der ersten hannd vnd
zaigre wie iegliche lini vnd berg vnd ballen In der
hand vnd an den finger sey gemalt

Seite aus Johannes Hartliebs (gest. zwischen 1471 und 1474) „Chiromantia", als Probe eines in Holztafel- (Block-) druck hergestellten Buches, bestehend aus 26 Blättern, Klein-Folio. (Aus Sotheby, Principia typographica. London.)

Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Digitized by Google

Ariſtoteles, den man richtiger verſtehen lernt, Plato und die Neuplatoniker, die Stoiker, Skeptic iſten und Materialiſten des ſinkenden Altertums zerſtören die knechtiſche Ehrfurcht vor den Kirchenvätern und den mönchiſchen Philoſophen der Scholaſtik. Die Lehren der Stoiker verkündete von neuem Lipſius, Gaſſendi huldigte dem Materialismus Epikurs, und Montaigne erneuerte den Skepticismus. Die Dichter und Schriftſteller Roms, die Geiſter der entſchiedenen religiöſen Gleichgiltigkeit, verkünden mit ganz anderer Freiheit als früher einmal die ritterlichen Poeten, das Recht der Weltluſt und Lebensfreude.

Eine müßige Frage vielleicht, wie ſich die europäiſche Kultur entwickelt haben würde, ohne dieſe Einkehr bei der Antike, ohne die fanatiſche grenzenloſe Bewunderung der Humaniſten vor dem alten Hellas und Rom, ohne dieſe religiöſe Begeiſterung, für welche jedes Wort und jede Silbe eines alten Schriftſtellers Bedeutung und Heiligkeit beſaß. Der Humanismus kam aus der Gelehrtenſtube und erſchien zunächſt als Philologie, hielt ſich im Anfang weſentlich am Studium alles Formalen. Er erlernte die Sprache, ſtudierte die Grammatik und drang in die Geheimniſſe des Stiles ein. Bei der Herausgabe der Klaſſiker ſtellten ſich in den alten Handſchriften die Verſchiedenheiten in den Textüberlieferungen heraus, und es galt dieſe miteinander zu vergleichen und aus der Vergleichung die beſſere, die richtige Lesart herauszufinden, den beſten Text herzuſtellen. Eine Schule von Kritikern entſtand, welche die Verſchiedenwertigkeiten der Überlieferungen erkannte und dadurch gegen alle bloße Überlieferung, gegen das Anſehen eines geſchriebenen Wortes mißtrauiſch ward. Wie ein Schleier fiel es von den Augen der Menſchheit. Stand es vielleicht mit der Bibel ebenſo wie mit den Schriften der Cicero, Livius und Vergil? Gab es auch hier beſſere und weniger gute Texte? Hielt die herrſchende lateiniſche Überſetzung ſtand vor den neuen vertieften philologiſchen Kenntniſſen? Erasmus und Reuchlin gingen auf den griechiſchen und hebräiſchen Urtext zurück und erkannten die Mängel und Fehler jener. Man traute nicht mehr den Dolmetſchern, ſondern wollte die Urheber ſelber reden hören, die Deutungen der Kirchenväter und Scholaſtiker verloren ihren alten Zauber, als man zur Bibel ſelber vordrang. Und ähnlich im Gebiet der weltlichen Wiſſenſchaften. Die Geographie und Aſtronomie überwand die verworrenen mittelalterlichen Anſchauungen, ein Gemiſch von dunklen Erinnerungen an die antiken Kenntniſſe und von chriſtlich-dogmatiſchen Kirchenlehren, als ſie den Text des Ptolemäus in die Hände nahm, die Juriſten ſtudierten das corpus juris und die Ärzte den Hippokrates. Zur vollen Höhe gelangte aber die neue Wiſſenſchaft, als ſie über die bloße Philologie, über die Beſchäftigung mit der Form hinausdrang, den Geiſt und den Inhalt der Antike auf ſich einwirken ließ und deren tiefſtes Sein und Weſen zu enträtſeln ſuchte; als man aufhörte, die reinen Ergebniſſe ſtaunend zu

betrachten und gläubig weiter zu geben und dafür die Frage aufwarf, wie die Alten zu ihrer tieferen Erkenntnis der Natur und des Menſchen gelangt waren. Die kühnſten Geiſter, die am lebendigſten fortgewirkt haben, überwanden die humaniſtiſche Vergötterung des Altertums, welche ſtatt der alten chriſtlichen nur neue Autoritäten heraufführte und damit die freie Entwickelung in Wiſſenſchaft und Kunſt teilweiſe vernichtete. Sie machten auch bei Ptolemäus und Hippokrates, bei Homer nicht Halt, ſondern drangen zu den noch weiter zurückliegenden Quellen vor, aus denen dieſe geſchöpft hatten: ſie beobachteten die Natur und das Leben ſelber, ſtudierten nicht nur den Ptolemäus, ſondern auch den Sternenhimmel, nicht nur den Hippokrates, ſondern auch den menſchlichen Leib. Wohl miſchte ſich das Streben nach der Selbſtbeobachtung, der eigenen Erfahrung und nüchternen Forſchung noch mannigfach mit den Reſten der mittelalterlichen Offenbarungs- und dogmatiſchen Glaubenswiſſenſchaft, mit Phantaſterei und Myſtik. Columbus, noch „kein Forſcher in unſerem Sinne", ſuchte auch in der Bibel und bei den Kirchenvätern Unterſtützung für ſeinen Glauben an den über den Weſten hinführenden Seeweg nach Indien; der große Paracelſus gefällt ſich noch darin, den Zauberer zu ſpielen, weiſt aber mit begeiſternden Worten auf die Natur als die große Lehrmeiſterin hin und verlangt von den Alchemiſten, daß ſie nicht länger den Stein der Weiſen ſuchen, ſondern Arzeneien bereiten ſollten. Die Aſtrologie entwickelt ſich allmählich zur Aſtronomie. Die Deutſchen Peuerbach und Johannes Müller-Regiomontanus helfen mit, jene zu dieſer überzuleiten. Kopernikus (1473—1543) ſtudierte nicht nur, was Ptolemäus gefunden hatte, ſondern wie er es gefunden hatte, und überwand ihn, ſtürzte ſein Syſtem über den Haufen. Sein Genius brach dem Genius Johannes Keplers Bahn. Leonardo da Vinci (1452—1519), einer der gewaltigſten Univerſalgeiſter aller Zeiten, deſſen ganze umfaſſende Kraft ſich noch heute nicht recht abſchätzen läßt, der große Maler und Phyſiker, begründete die Anatomie, und Veſalius erſcheint, der eigentliche Begründer der modernen Heilkunſt. Zum erſtenmal wagt man, den toten Leib des Menſchen zu zerſchneiden und in das Innere des Körpers zu blicken. Galileo Galilei (1564—1642), auf deſſen Lebensweg ſchon die dunklen Schatten der Reaktion fallen, und der im Kerker dafür büßen muß, daß er von der Morgenluft der Renaiſſance getrunken, der Entdecker der Fallgeſetze, „ſchreitet als Pfadfinder auf phyſikaliſchem Gebiet von Triumph zu Triumph". Ein Hieronymus Cardanus (1501—1576) arbeitete in der Mathematik. All die Siege der Wiſſenſchaft

Nicolaus Kopernikus.

waren auch Siege des bürgerlichen Geiſtes, der von Anfang an, als er den Geiſtlichen und Rittern gegenüber ſein Recht auf Bildung geltend gemacht hatte, die Beobachtung der Welt und der nächſten Umgebung, den Realismus, pflegte. Der Handels- und Kaufmannsgeiſt trieb den europäiſchen Menſchen auf die Schiffe, ließ Columbus Amerika entdecken, Vasco da Gama den Seeweg nach Oſtindien finden und Magalhäes zum erſtenmal die Erde umſegeln. Ganz anders als in den Tagen der Kreuzzüge erweiterte ſich der Geſichtskreis der abendländiſchen Kultur, und rettungslos brach vor den Ergebniſſen der Entdeckungsfahrten das alte kirchliche Dogma zuſammen, das die Erde für eine vom Waſſer umfloſſene Ebene und den Zweifel daran für ein religiöſes Verbrechen erklärte. Für jeden, der ſehen wollte, erwies ſich die Unmöglichkeit, noch länger der Kirche und der Religion als der einzigen Führerin, als der Löſerin aller Fragen, als der Herrin über alles Denken und Empfinden zu folgen. Auch ſie durfte nicht als Leiterin, ſondern nur als Begleiterin dienen; ihr altes Gebäude war in den Grundveſten erſchüttert worden.

Galileo Galilei.

Dieſe neue Einſicht brach ſich bald auch in der Politik Bahn. Nicolò Machiavelli, der große italieniſche Diplomat, und Thomas Morus zerſtörten die mittelalterlichen Staatsbegriffe, den Feudalismus und den Hierarchismus. Nicht länger ſah man in den Staatseinrichtungen eine von Gott gewollte Ordnung, ein Heiliges und Unantaſtbares, ſondern ein Werk der Menſchenhand. Die menſchliche Vernunft und Einſicht hatten die Geſetze geſchaffen und ausgebildet, und deren Recht lag eingeſchloſſen in ihrer Nützlichkeit. Neues Recht ſollte altes ſtürzen dürfen, wenn es vor der Vernunft als das höhere und beſſere, d. h. als das nützlichere ſich erwies. Die alten theokratiſchen Ideen verſchwanden, die Kirche ſtand nicht

mehr über dem Staat, die geistliche Macht nicht mehr über der weltlichen. Macchiavelli versenkte sich in das Studium der Schriften des Livius und suchte die Entwickelungsgesetze im Werden der römischen Weltmacht. Seine feurige und leidenschaftliche Vaterlandsliebe sah mit brennendem Schmerz die politische Ohnmacht und den jähen Niedergang des zeitgenössischen Italiens und wollte von neuem den alten Staat der Scipio Africanus und Julius Cäsar herstellen, das weltbeherrschende Einheits-Italien schaffen. Was hatte Rom einst so unbesieglich gemacht? Und Macchiavelli stellte dem mittelalterlichen christlichen wieder das antike Staatsideal entgegen. Der Staat über alles, und der Wert des einzelnen bestand nur in dem Nutzen, den er als Bürger und Diener des Staates dem Gemeinwesen leistete. In der politischen Macht und Herrschaft eines Volkes, in seiner Wehrhaftigkeit und seinem Reichtum erblickte Macchiavelli alles Heil. Und er war ein echter Jünger der Renaissance, ein patriotischer und aristokratischer Geist, voller Verachtung gegen die Masse, ein rücksichtsloser Realpolitiker und Nützlichkeitsmoralist, für den alle Entscheidung im Erfolge lag. Dem Unverstand der Menge und der Nichtsnutzigkeit der Menschenbrut gegenüber war dem „principe“, dem Fürsten, dem aufgeklärten Tyrannen, d. h. eigentlich dem Erlesensten und Besten, dem durch seine Kraft zum Führer bestimmten Herrn, zur Durchführung seiner Ziele alles erlaubt: der Betrug und die Gewalt, wenn das Gesetz nicht ausreichte. Der romanische Geist verkündete in dieser Zeit die Allmacht des Staates und den Aristokratismus, und Macchiavelli, der Radikalste der Radikalen, zog mit unerbittlicher Logik alle Folgerungen aus seiner Grundanschauung. Getreu dem innersten Wesen des germanischen

Nicoló Macchiavelli.
Nach gleichzeitigem Stich.

Digitized by Google

Individualismus betonte die Renaiſſance in Deutſchland und England mehr die Rechte und Freiheit eines jeden Einzelnen und trug, indem ſie die Partei des Volkes und der Maſſen nahm, einen demokratiſchen und ſozialiſtiſch-kommuniſtiſchen Charakter. Was der junge Luther und Zwingli lehrten, begeiſterte die Thomas Münzer, die Wiedertäufer und aufſtändiſchen Bauern, und Thomas Morus (1480—1535), das Haupt des engliſchen Humanismus, antwortete, alle dieſe neuen politiſchen und ſozialen Freiheits-Ideen zuſammenfaſſend, auf den Macchiavelli'ſchen „Principe“ mit dem (in lateiniſcher Sprache geſchriebenen) didaktiſchen Roman „Utopia“, das germaniſche Staatsideal des Jahrhunderts dem romaniſchen gegenüber deutend und erklärend. Aus dem Munde eines Weltumſeglers, des klugen, erfahrenen und warmherzigen Reiſenden Hythlodäus, erfährt der Verfaſſer von einer fernen, wunderbaren Inſel der Seligen, auf welcher die von ihm erhofften Zuſtände zur Wahrheit und Wirklichkeit geworden ſind. Dort giebt es keinen Unterſchied zwiſchen arm und reich, keine Knechtſchaft und Leibeigenſchaft, ſondern es herrſcht völlige Gleichheit des Beſitzes und religiöſe Duldſamkeit aller gegen alle. Nur dem Atheiſten und Materialiſten wagt das Volk keine öffentlichen Ämter anzuvertrauen. Überwunden iſt der Zwang der Kaſte und Zunft. Wenige Geſetze giebt es, und der Krieg wird verabſcheut, doch übt ſich das Volk im Waffendienſt, um Angriffe abwehren zu können. Die demokratiſch-kommuniſtiſchen und ſozialiſtiſchen Theorien trafen mit denen des ariſtokratiſchen Individualismus ſchließlich zuſammen in der Hochſchätzung und Vergötterung des Staates. Dieſer tritt für die nächſten Jahrhunderte an dieſelbe Stelle, welche die Kirche im Mittelalter behauptete. Vor ihm macht auch der germaniſche Individualismus ehrfürchtig Halt, und Luther erſchrak, als ſeine Jünger ſeine religiöſen Freiheitsgedanken für das politiſche und ſoziale Leben ausmünzen wollten, und „um der Ordnung willen“ geſtaltete er ſeine im Anfang auf der Gewiſſensfreiheit begründete Kirche zu einer „Staatskirche“ um, führte die alten Gewalten und Autoritäten, welche er zur Vorderthür hinausgeworfen hatte, durch die Hinterthür wieder zurück. Die antike Anſchauung

Thomas Morus.
Nach einem Gemälde von H. Holbein und einem Stiche von R. White.

Die Inſel Utopia.

Fakſimile eines Blattes von Ambroſius Holbein zu der von dem Baſeler Drucker Joh. Froben 1518 veranſtalteten Ausgabe des Thomas Morus'ſchen Werkes.

(Aus: Deutſche Bücherillustration der Gothik und Renaissance. München und Leipzig. G. Hirth.)

von der Allmacht und dem Allrecht des Staates über den einzelnen blieb mehr oder weniger schroff ausgeprägt die herrschende Gesellschaftsanschauung, und erst die Gegenwart hat den anarchischen Individualismus stärker anwachsen lassen, der mit demselben Feuereifer gegen den „Staat" ankämpft, mit welchem die Humanisten gegen „die Kirche" zu Felde zogen.

Zu all den zahlreichen Staatslehrern und Publizisten, welche die Frage von der besten Staatsform erörterten, gesellten sich die Geschichtsschreiber. Ein Ägidius Tschudi, der Geschichtsschreiber der Schweiz, Aventinus, der Chronist des Bayernlandes, Kantzow, der pommersche Historiker, Sebastian Franck, der Verfasser einer Weltgeschichte und einer deutschen Geschichte, u. a. halten sich noch mehr an die Weise der naiven mittelalterlichen Geschichtserzähler und lassen sich daran genügen, den bunten Farbenteppich der Handlungen zu entrollen. Andere, die im bewegten Leben der Zeit eine Rolle gespielt haben, bringen ihre Lebenserinnerungen an die Öffentlichkeit. Die größten und bedeutendsten Geschichtsschreiber, ein August de Thou in Frankreich, in Italien Guicciardini und allen voran wieder Macchiavelli, forschen jedoch bereits nach den Gesetzen der Entwickelung und suchen nach den treibenden Ideen im Werden der Staaten, Völker und Zeiten. Hart prallen die Gedanken in diesem Jahrhundert aufeinander und bekämpfen einander voller Leidenschaft. Jung und frisch, wie an einem neuen Weltenmorgen, erörtert die Menschheit noch einmal alle Daseinsfragen und sucht sie selbständig zu lösen, legt, frei von Autoritätenzwang, von überkommenen und herrschenden Vorstellungen, persönliche Kritik an sie. Dieser Individualismus erwuchs aus der notwendig gewordenen wirtschaftlichen und politischen Umformung und Umwälzung aller Dinge und führte zu neuen Revolutionen. Die Fürsten, der Adel, die Bürger und Bauern, — jeder erhebt gegen den anderen die Waffen, kämpft um seine Erhaltung, um die Bewahrung alter Rechte, um den Gewinn neuer Vorteile und zu den inneren Bürgerkriegen, welche die Länder durchtoben, kommen die Kämpfe von Nation gegen Nation um die Vorherrschaft im Rat der abendländischen Völker.

Einkehrend bei den Alten, lernte man eine ganz andere Auffassung des Menschen und der Welt kennen als die dem Mittelalter geläufige. Weder bei Horaz noch Vergil las man etwas von der schrecklichen Erbsünde, welche als schwerster Fluch auf der Seele der Väter ruhte. Und wenn diese von dem Elend und der Niedrigkeit des aus Staub gebackenen Leibes sangen, des zum Würmerfraß bestimmten, so priesen jene die Schönheit des menschlichen Körpers und die holden Reize des weiblichen Antlitzes. Der dem Mittelalter so verächtliche Leib, die geschmähte „Frau Welt", — sie erscheinen auf einmal in jenem Schönheitsglanze, mit dem die Antike den Menschen und die Welt bekleidet hatte. Und diese Weltfreudigkeit des 16. Jahrhunderts ging tiefer als die des 13. Jahrhunderts und der ritter-

Digitized by Google

lichen Welt, die nur eine naive Luſt an den Freuden der Geſelligkeit, an Tänzen und Küſſen, an buntem Putz und ſchönen Waffen war, aber noch wenig von einer tiefinnerlichen philoſophiſchen Erkenntnis beſaß. Es zerrinnt der finſtere mittelalterliche Traum, daß nur das Leben im Jenſeits von Wert und Dauer, und daß das Dieſſeits nichts als Qual und Jammer bietet. Nicht will man ſich, wie Dante, mit der Gottheit, ſondern mit der Welt vereinigen, nicht im entzückten Anblick des geöffneten Himmels, ſondern im entzückten Anblick von Erde, Natur und Menſchheit findet man Erlöſung und Freiheit. Jenes gewaltige Hellenenvolk, das den alten orientaliſchen ganz im Religiöſen aufgehenden Kulturen zum erſtenmal als ein Volk des reinen äſthetiſchen Empfindens entgegengetreten war, befreit auch jetzt wieder die Menſchheit, daß ſie nicht mehr alles und jedes, auch die Kunſt, nur als Magd des Religiöſen gelten läßt. Erſt, als der Morgen der Renaiſſance über Europa aufging, haben die germaniſchen und romaniſchen Völker überhaupt wieder wahrhaft und lauter künſtleriſch ſehen und begreifen gelernt. Erſt jetzt giebt es wieder eine Kunſt und Poeſie, die nichts als Kunſt und Poeſie ſein will und ſich zu der mittelalterlichen verhält, wie die Homeriſche zu der hieratiſchen Tempelpoeſie des griechiſchen und orientaliſchen Altertums. Die Fülle der dem menſchlichen Scharfſinn gelungenen neuen Erfindungen und Entdeckungen, die Siege der Wiſſenſchaft, der neuen Erkenntnis über die alte, der aufklärenden Vernunft über die heiligſten Glaubensſätze und Lehren der Vergangenheit: das alles giebt dem Renaiſſancemenſchen das höchſte Vertrauen zu ſich ſelbſt. Ganz anders als die Väter iſt er ſtolz darauf, ein Menſch zu ſein, ſtolz auf die Größe und Herrlichkeit, die Kraft und Stärke des Menſchen, den Pico della Mirandola in begeiſterten hymniſchen Worten feiert. Und Giordano Bruno's ſchwärmeriſch-glutvoller Pantheismus vernichtet die Gegenſätze, die Gott und Natur, Schöpfer und Geſchöpfe voneinander ſchieden. Dort iſt nicht mehr alle Klarheit und hier nicht mehr alle Dunkelheit. Gott und Natur ſind eins geworden, und entzückt beſingt der Dichterphiloſoph des 16. Jahrhunderts dieſe Natur, in der er eine lebendige, mit herrlichen Sinnen begabte Kunſt erblickt.

Der Menſch hat erkannt, daß jeder ein Ich und ein Einzelner iſt. Der Maſſenmenſch des Mittelalters differenzierte ſich, die alte Ein- und Gleichförmigkeit der Phyſiognomie verſchwindet. Der Stand, die Kaſte, die Zunft bildeten abgeſchloſſene Kreiſe, und wer einem ſolchen Kreiſe angehörte, der unterwarf ſich mit allem ſeinem Fühlen und Denken der Allgemeinheit, über ihm ſtanden Geſetz und Norm, gegen die es keinen Einſpruch gab. Das ſtarre Herkommen herrſchte und die überlieferte Meinung, die ſtrenge Autorität. Jede Willkür eines einzelnen wird aufs empfindlichſte geahndet. Es gab eine Ritter-, eine Geiſtlichen-, eine Handwerkerpoeſie, aber keine Poeſie des Einzelmenſchen. Die gewaltigſte Revolution brach

aus, als der Mensch sich als ein Ich fühlen lernte, höher stehend als die Kaste, in der er geboren ward, als er die Interessen der Masse von denen des Einzelnen unterscheiden lernte, kraft einer gesteigerten über viele verbreiteten materiellen Kultur, kraft seiner höheren Bildung, seiner tieferen Kenntnisse.

„Ich" schreibt der echte Jünger der Renaissance mit großem Anfangsbuchstaben und in Lapidarschrift. Ein Geschlecht von Herren und Königen, von Kraftmenschen, denen Mut und Waghalsigkeit, eiserne Energie, Entschiedenheit und Klarheit des Willens über alles geht. Nichts Höheres kennt man als das Leben, aber man weiß auch das Ich und das Leben in die Schanzen zu schlagen und lachend dem Tod ins Auge zu blicken. Welch eine quillende Überfülle von Talenten und Genialitäten in dieser Zeit, und welch eine Schöpferkraft und was für eine unbezähmbare Thatenlust. Die Staatsmänner, welche, wie Machiavelli, den Geist der Blut- und Eisenpolitik verkündeten, die Feldherren, die Seefahrer, die Welteroberer, die Konquistadoren, wie Cortez und Pizarro, die mit einem Häuflein zerlumpter Abenteurer ganze Königreiche über den Haufen werfen, die Reformatoren, ein Luther, ein Zwingli und Calvin, der Schüler Machiavelli's, der für sich die Gewissensfreiheit verlangt und selber dem Gegner den Scheiterhaufen anzündet: gemeinsam haben sie alle den unbeugsamen Sinn, die höchste Furchtlosigkeit, das Gefühl des überlegenen Ichs, der Selbständigkeit und der eigenen Verantwortung. Wer ein Eigener sein kann, soll keines anderen Knecht sein, lautet der Wahlspruch des Paracelsus. Faustische Naturen, erkenntnishungrige Geister, wandern, wie der Byron'sche Cain, von Stern zu Stern, rastlose Erforscher der Geheimnisse der Natur, halb Geisterseher und Phantasten, halb Propheten der nüchternen exakten Forschung. Vornehme epikuräische Gelehrte und Künstler fühlen sich in der lichten Höhe, zu der sie emporgestiegen, erhaben über der niederen Masse und schwelgen in dem Nektar und Ambrosia der edelsten Genüsse, welche die Welt zu bieten vermag: zufrieden, daß sie für sich die olympische Ruhe gefunden, und eifersüchtig, daß nicht die Menge in ihre heiligen Bezirke eindringe. Auf ihrer Stirn leuchtet das Licht, und über ihnen schwebt der Geist, welchen Rafael in seiner „Schule von Athen" in Farben und Gestalten verkündete. Ein anderes Ideal noch schaffte sich die Zeit in der Gestalt des spanischen Ritters Don Juan. Wie die Alten will man das kurze Leben froh genießen, umarmen und küssen, und alle Lust des Daseins in raschen Zügen trinken. Ein bakchantisches Geschlecht wächst heran, das, die Stirn von Epheu und Weinlaub umflochten, Liebesstunden und laute Zechgelage feiert. Im Vatikan schwelgt man mit Dirnen und Hetären bei wüsten Gelagen, ergötzt sich an üppigen Schaustellungen und lasciven Komödien, und Pietro Aretino hält sich einen Harem von jungen hübschen Weibern. Man freut sich seiner Genußsucht und prahlt mit den Kräften seines Leibes; man will

Digitized by Google

nicht heucheln und kennt keine Prüderie. Offen ſagen dieſe Bakchanten, daß ihnen die Luſt des Fleiſches die höchſte Luſt iſt, und nennen es Vernunft und Weisheit, wenn man nach Herzensluſt küßt und trinkt. Laut erzählen ſie vor aller Welt, was andere Zeiten nicht auszuſprechen wagten, von dem zu reden, dieſe für höchſte Unſittlichkeit und Verworfenheit anſehen: Ruhm, Geld und Macht ſind die großen Wünſche des Jahrhunderts, der Männer der That, der Männer der Kunſt und Wiſſenſchaft, ſie alle beſeelt ein brennender Ehrgeiz, und kein Mittel ſcheut man, um über die anderen emporzuſteigen, als Herr über Sklaven zu herrſchen. Der Weg zum Geld, zur Macht und zum Ruhm führt durch Blut und über Leichen.

Der ſichere Glauben an die Wahrheit der alten Religion und ihrer Lehren iſt verſchwunden. Die Hoffnung auf das Jenſeits und die Furcht vor ihm beſtimmt nicht länger ausſchließlich die Lebensführung der Menſchheit. Nicht in der Offenbarung und in den überlieferten Dogmen des Chriſtentums ſucht man mehr die Stützen für Moral und Ethik. Als feſter Pol gilt allein das Gefühl, ein Ich zu ſein. Eine anarchiſtiſche Moral kommt vielfach zum Durchbruch. Erlaubt iſt, was gefällt, ruft Torquato Taſſo aus, „Thu, was du willſt“, ſchreibt Rabelais an das Thor ſeiner Abtei von Thelem. Und wenn Thomas Morus ſeine Nützlichkeitsmoral entwickelt, welche die Unluſt zu vermeiden und die höchſtmögliche Summe von Luſt, Glück und Freude zu erreichen lehrt, entfernt er ſich nicht allzuweit von Taſſo und Rabelais. Was dieſe mit der Brunſt von Orgiaſten und Bakchanten in die Welt hinausriefen, formte er für die Kreiſe der vornehmen humaniſtiſchen Epikuräer um.

Aber der Geiſt des Mittelalters ließ ſich keineswegs in ſo wenigen Morgenſtunden überwinden und vernichten, wie es die revolutionären Feuerköpfe träumen mochten. Sie hatten nur den großen Geiſteskampf entzündet, der noch Jahrhunderte lang zu heftigen Zuſammenſtößen führen ſollte und auch heute keineswegs entſchieden iſt. Das Chriſtentum hatte einſt die Antike zu Fall gebracht, neue menſchheitliche Ideale aufgeſtellt, gegen deren Lebenswert die der Vergangenheit erblaßten. Sollten dieſe alle nur große Irrtümer geweſen ſein, die man vergeſſen und auslöſchen mußte, um jedes Heil wiederum allein bei Griechen und Römern zu finden? Sollte die Kultur einfach wieder umkehren und von neuem bekennen, was einſtmals die Menſchheit nicht hatte befriedigen können, von dem ſie ſich abgewandt, weil ſie nicht länger mehr mit ihm leben konnte? In ihrem innerſten Weſen und in ihren Anfängen war auch die große Revolution der Renaiſſance eine Reaktion, die in ſtaunender Bewunderung vor der Antike die neuen Völker zu Griechen und Römern verwandeln, Überwundenes wieder zur Herrſchaft bringen wollte. Man ſollte ſklaviſch nachahmen, denken und empfinden wie jene, und all die Arbeit des Chriſtentums und des Mittelalters wäre eine ver-

lorene gewesen, all die besonderen nationalen Besitztümer der neuen Völker, die eigentümlichen Bildungserrungenschaften des Germanismus und Romanismus sollten der Antike wieder völlig geopfert werden? Empfunden hatte man am eigenen Leibe die Fesseln des Mittelalters, die Unterdrückung des Menschlichen und Natürlichen, die Befreiung des Menschlichen suchte der Humanismus, und danach benennt er sich: da konnte es nicht ausbleiben,

Savonarola.

daß man im mittelalterlichen Geiste nur das Unheilvolle und Verderbliche erblickte und allen Glanz von der Antike ausgehen sah, deren Schattenseiten aber nicht zu erkennen vermochte. Zu tief jedoch hatte die Kultur schon die christlich-mittelalterlichen Gedanken und Empfindungen in sich aufgenommen, sie waren zu sehr verschmolzen mit den urältesten nationalen Eigenarten, als daß man sie einfach wieder von sich stoßen konnte. Es galt, christliche und hellenische Kultur miteinander zu verschmelzen, die gesamte Geistesarbeit der mehr als zweitausendjährigen Vergangenheit zu vereinigen und harmonisch miteinander zu verknüpfen, das Unverträgliche auszuscheiden,

das Nützliche aus beiden Welten zu erhalten. Der Versuch dazu mußte in jedem Falle gemacht werden. So verlangte es der natürliche Gang aller Entwickelung.

Es war in den Tagen Cosmos von Medici. Die Begeisterung für den Humanismus und für die wiedererstandene Welt Altgriechenlands und Alt-Roms hatte bei den florentinischen Akademikern die Formen einer religiösen Schwärmerei angenommen. Mönche und Pfaffen bedeuten für die Jünger der neuen Wissenschaft nichts mehr als ein Gegenstand des heiteren Spottes und der Ironie. Die höchsten Würdenträger der Kirche schwören bei Jupiter und Venus, und Christus ist zu Apoll geworden. Um der guten Sitte willen und aus Gewohnheit macht man noch die alten Ceremonien mit, aber innerlich versteht man den Geist des Christentums nicht mehr. Dieses scheint sich in sich selbst aufzulösen und, ohne daß es noch besonderer Arbeit bedarf, am inneren Marasmus zu Grunde zu gehen. Da erscheint in den Straßen von Florenz einer von jenen verspotteten und verlachten Mönchen. Savonarola lautet sein Name. Der Typus eines echt mittelalterlichen Menschen, dessen Phantasie mit den finsteren Höllenbildern eines Dante erfüllt ist und der düstergrollend auf die heiteren Gelage und die frohen heidnischen Festlichkeiten hinabblickt, den neuen Lehren von der Herrlichkeit des Menschen die alten Sprüche von seiner Niedrigkeit und Verworfenheit entgegenstellt. Ein herber Bußprediger, einer von jenen Flagellanten, wie sie im Mittelalter umherzogen. Und wie ein Schauer kommt es über die Herzen der florentinischen Akademiker. Die heiteren Jünger griechischer Weisheit, ein Pico della Mirandola, ein Benivieni, werfen sich dem düsteren Mönch zu Füßen, über Nacht zu seinen begeistertsten Schülern geworden, und schwören ihre heidnischen Irrtümer ab. Die große Reaktion des Mittelalters gegen die Antike, die Reaktion der Mönche gegen die Humanisten hat begonnen, und der Mönch streckt den boshaften Spötter zu Boden. Noch einmal ersteht die Kirche in alter Macht und Größe, unterwirft sich von neuem die Menschheit und bleibt in dem heftig entbrennenden Kampf zwischen ihr und der Welt, zwischen Glauben und Wissenschaft zunächst wieder die Siegerin. Der Humanismus war ohne viel Mühe mit der christlichen Kirche fertig geworden, welche gar keine christliche Kirche mehr war, mit dem feisten und verbuhlten Pfaffentum, mit all den Heuchlern und Stellenjägern, welche aus der Kirche eine Wechslerbude gemacht hatten. Aber wenn dieses Christentum sich in neuer Gestalt verjüngte, wenn es versuchte, wieder ein Urchristentum zu werden und die reinsten und edelsten seiner Ideale zur Wahrheit zu machen? Da erwies sich, daß der Humanismus noch gar nicht reif und stark genug war, um eine neue Weltanschauung begründen zu können. Er besaß zuerst nichts als ein wenig Gelehrsamkeit, die eklektisch zusammengetragen war. Das 16. Jahrhundert brachte nur einige wenige Erkenntnisse hervor, welche den

Digitized by Google

jns mals ein affe liam gerāt. Do er vil guter
nusse vant. Der hete er gellē gerne. Im was
gesagt von dem kerne. Der wer gar lustiglich un=
de gut. Helwert was sein chūmer mut. Do er der
pitterkeit entpfāt. Der schalē darnach zu hant. He=
greift er der schalē hertikeit. Von den nussen ist mir
geseit. Sprach er das ist mir worden kunt. Si ha=
ben mir verhonet meinen munt. Hyn warff er sie
zu der selben fart. Der kerne der nusse jn nye wart.
Dem selben affen sein gleich. Heidt jung arm vnde
reich. Die durch kurze pmerkeit. Verschmehē lan=
ge sussikeit. wenne mā das feuer enzimtē wil. So
wirt des rauches dicke zu vil. Der thut einem in den
augen we. wenn man darzu bleset mee. Hilft es en=

Faksimile einer Seite aus Ulrich Boners „Edelstein"
(des ersten deutschen Buches, das im Druck erschien, und zwar im Jahre 1461 bei Alb. Pfister in Bamberg. Über Ulrich Boner s. Band II, S. 68).

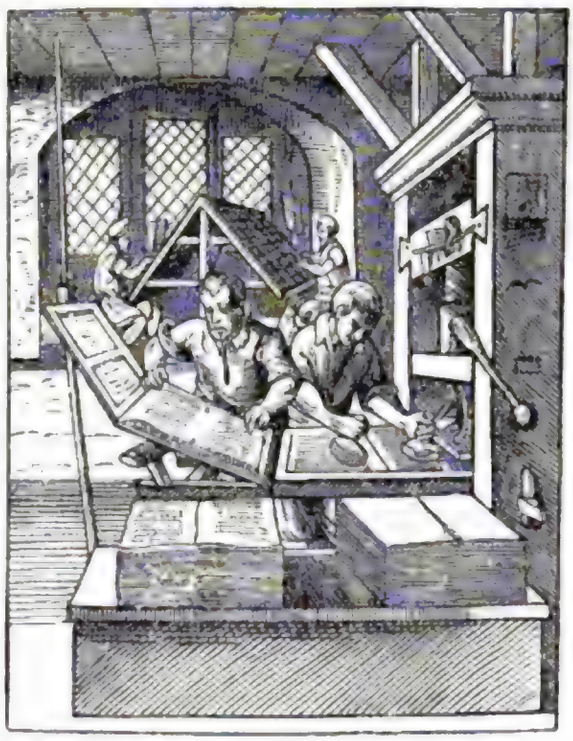
Digitized by Google

alten Offenbarungsglauben, die feste Zuversicht an die christliche Wahrheit ernsthafter erschüttern konnten. Und es mußten noch alle die revolutionären Geister, all die großen Männer des 18. und 19. Jahrhunderts kommen, um den Bau zu vollenden, dessen erster Grundstein nur von den Humanisten gelegt war.

Der Geist des Humanismus hatte die christliche Weltanschauung sich zersetzen lassen, die Reaktionsbewegung des Mittelalters führte zunächst zur Reform der Kirche. In Deutschland trat Luther auf und weckte eine noch stürmischere Begeisterung, eine gewaltigere Erregung, als sie die Wiedererweckung des griechisch-römischen Altertums hervorrief. Luther hatte in der Einsamkeit der Klosterzelle all die Kämpfe einer mittelalterlichen Mönchsseele durchgekämpft und unter Fasten und Geißelungen die Erleuchtung gesucht. Aber mächtig ergriff ihn auch das Wesen des neuen Geistes; der Dämon der Asketik verlor für ihn seine zauberische Gewalt, und auch er ward ein echter Jünger des Renaissance-Jahrhunderts, eine tief innerliche Frohnatur, welche die heitere Schöpfung Gottes befriedigt überblickte und Gottesluſt und Weltluſt wohl miteinander zu einigen verstand. Die Reformation schien im Anfang den Humanismus nur fortzubilden und den Kampf der Humanisten gegen die Mönche fortzusetzen. Sie nahm deren Waffen auf und redete mit deren Zungen. Die große Forderung der neuen Zeit, die Befreiung und Freiheit des Ichs, die Selbstverantwortlichkeit, die Überwindung der bloßen Autorität — Luther proklamierte sie als die unveräußerlichen Rechte des Christenmenschen. Aber das eine unterschied von Anfang an die echten Reformatoren von den echten Humanisten. Diese waren im innersten Wesen gleichgiltig in religiösen Dingen und damit aufklärerisch, freigeistig, halb irreligiös gesinnt, voll antiker Gesinnungen, — jene fühlten sich als Christen, und eine starke religiöse Glut und Begeisterung beseelte sie. Das Religiöse stand ihnen, wie den Kindern des Mittelalters, hoch über alles andere und besaß fast allein Wert, während der Humanismus gerade den Wert des Weltlichen betonte. Die Gegensätze zwischen antikem und christlichem Geiste trafen noch einmal aufeinander und auch die Gegensätze zwischen germanischer und romanischer Welt. Der Humanismus war ein Kind italienischer Herkunft, die Reformation von echt deutscher Herkunft, und beide verleugneten nicht das Land, dem sie entstammten, die Kultur, aus der sie hervorgewachsen waren. Jener besaß aristokratische Tendenzen und dachte gering von den Massen. Der Humanist war ein eleganter, sorgfältig und modisch gekleideter Hofmann, ein Gast der Fürstenhöfe und vornehmen Salons. Er kam als Wissenschaftler von der Universität und aus der Studierstube und suchte seine Kraft in seiner Intelligenz, in seiner Vernunft. Er wollte beweisen und forschte nach den natürlichen Gesetzen in allen Erscheinungen der Welt. Die Reformatoren weckten aus der alten demokratischen Gesinnung des Urchristentums heraus umgekehrt die großen

Digitized by Google

Volksmaſſen aus ihrem Schlaf, ſie redeten zu jedermann ohne Unterſchied von arm und reich und trugen ihr Licht in die niedrigſten Hütten hinein. Luther, der Sohn des Volks, beſaß die echt volkstümliche Beredſamkeit, die weniger überzeugen und logiſch beweiſen, als hinreißen und begeiſtern will. Er war kein originaler, nicht einmal ein tiefer Denker wie ein Thomas Morus, kein ſcharfer Logiker wie ein Machiavelli, kein ſo großer Gelehrter wie Erasmus von Rotterdam. Aber ganz anders wie dieſe wußte er das Herz zu bewegen und zu erregen. Den kalten, nüchternen und krittelnden Verſtandesmenſchen des Humanismus trat er entgegen als der Mann, welcher die Quellen des Gemütes erſchloß. Ließen ſich jene am Denken und an der Arbeit der Studierſtube genügen, ſo kam Luther als ein Mann der That. Der germaniſche Geiſt eroberte dem Inhaltlichen wieder das Vorrecht vor der Form, welch letztere in Italien übertrieben gepflegt wurde und bei den Humaniſten vielfach ausſchließlichen Wert für ſich beanſpruchte.



Inneres einer Buchdruckerei
des 16. Jahrhunderts.
(Nach Joſt Amman.)

Als der rauſchende Strom freiheitlicher Ideen aus dem italieniſchen Süden nach Deutſchland herüberdrang und in das Becken der Reformation ſich ergoß, als auch die Reformatoren im Kampf gegen Zwang und Herrſchaft die freieſten Gedanken verkündeten, da ſchien das Mittelalter endgiltig überwunden. Der neue Geiſt erfuhr eine Vertiefung und Erweiterung, die ihn unüberwindlich machen mußte. Aus der Gelehrtenſtube drang die Bewegung in die Maſſen hinein und wurde volkstümlich, fachwiſſenſchaftliche Beſtrebungen verwandelten ſich in ſolche, die das ganze Leben innerlich und aufs gewaltigſte beherrſchen, der neue Geiſt erregte nicht mehr nur die kritiſchen Köpfe, ſondern auch die empfindenden Herzen, die ſcharfe Intelligenz und kalte klare Vernünftelei der Humaniſten konnte ſich mit der Innerlichkeit der altmönchiſchen Natur, der antike und romaniſche Rationalismus mit der chriſtlich-mittelalterlichen und germaniſchen Gemütstiefe verbinden. Aber die Zeit war dafür noch nicht reif, und die Gegenſätze zwiſchen antikem und mittelalterlichem Geiſt, Kirchendogma und Wiſſenſchaft, autoritärer Zwangsherrſchaft und dem Individualismus verſchärften ſich mehr und mehr. Die

weltlichen Humanisten und die geistlichen Reformatoren, die Gelehrten und Priester trennten sich bald wieder voneinander, und jene wie diese schlugen von neuem die Menschheit in neue Fesseln. Nur die größten Geister überwanden das Einseitige beider Bildungen, — aber auf dem Felde beider Bildungen wucherte das Unkraut in Überfülle empor.

Die übertriebene Vergötterung der griechisch-römischen Civilisation, der Glaube an ihre einzige Mustergiltigkeit und Unübertrefflichkeit wirkte wie jeder Verehrungsfanatismus und jeder blinde Autoritätsglaube hemmend auf die Entwickelung. Er rief eine geistlose sklavische Nachahmung des Überlieferten hervor und ließ die Geister das Ursprüngliche und Eigene gegen das Fremde geringschätzen. Die christliche Bildung war in die untersten Schichten des Volkes eingedrungen und allen Klassen ohne Unterschied des Standes ein vertrauter Besitz geworden; sie war eng verwachsen mit jedem Lebensinteresse der abendländischen Völker, und all die neuen Gedanken und Gefühle, die sie heraufgeführt, hatten sich für die Gesamtheit allmählich in Fleisch und Blut umgewandelt. Ihre Botschaft richtete sich an jedermann, an arm und reich. Die klassische Bildung war und blieb aristokratischer Natur, eine Schulbildung, die sich auf die engsten Kreise beschränkte und nur den Jüngern der Wissenschaft ihre Schätze eröffnete. Wesentlich formaler Natur bot sie der Menschheit wenig in dem einfachsten Kampf ums Dasein, in den allgemeinsten und wichtigsten Lebensfragen. Die Götter Griechenlands blieben Götter der Studierstube und erlangten nichts von jener Wirklichkeit, in welcher sie einst für die Söhne des alten Hellas gelebt hatten, sie besaßen für die Neuzeit nicht im entferntesten jene tiefe und reiche Vorstellbarkeit der Personen Christi und seiner Apostel. Man trieb mit ihnen in den Kreisen der Geistesaristokratie einen Mummenschanz, sie kamen als Kostümfiguren und hatten keinen anderen Wert als den von Bildern und poetischen Redefiguren. Die klassische Bildung konnte darum nichts anderes als eine Bildung des Luxus werden und etwas Unnotwendiges, das sich im Leben zuletzt entbehren ließ. Sie blieb ein aus der Fremde eingeführtes Gewächs, das auf dem neuen Boden keine Wurzeln schlug und nur in Treibhäusern gehalten werden konnte. So zerstörte der Humanismus die Einheit der Nationalbildung und warf eine Schranke zwischen den Gliedern desselben Volkes auf. Das Fremdartige seiner Bildung ließ diese zu keinem Allgemeingut werden, und je strenger der Klassizismus in dieser zum Ausdruck kam, desto weniger konnte sie sich ausbreiten, desto kälter blieb ihr die Volksseele gegenüber. Vieles, was die Poesie von nun an schuf, blieb ein Eigentum weniger Gebildeten und konnte von den unendlich größeren Massen gar nicht mehr verstanden werden. Sie erschloß ihre Schönheiten nur dem, der durch langjähriges Studium mit ihren grundlegenden gelehrten Voraussetzungen und fremdartigen Eigentümlichkeiten sich vertraut gemacht hatte. . . . .

Digitized by Google

Die deutsche Reformation schien im Anfang die neuen freiheitlichen Ideen der Zeit erst zur rechten Vollendung zu führen, schließlich aber offenbarte es sich, daß sie den ersten Anstoß zu einer großen Reaktion des mittelalterlichen

Rektor der Universität Prag und Studenten verschiedener Nationalitäten.
Nach einem alten Gemälde im Besitz der Prager Universität. (Nach Lacroix, a. a. O.)

Geistes gegeben hatte. Die mönchische Natur in Luther trug zuletzt den Sieg über die humanistische davon, und erschreckt von den Wirkungen seiner freien Rede suchte er die äußere Macht und die Autorität von neuem zu begründen. Bald war von der Freiheit des Christenmenschen auch in seiner Kirche nicht

Digitized by Google

mehr viel zu verſpüren, und neue Dogmen ſchlugen das Selbſtbeſtimmungsrecht des einzelnen und die Gewiſſensfreiheit in Feſſeln. Die Kirche, die jeder in ſeinem Innern aufſchlagen ſollte, ward wieder zu einer Kirche für die Außenwelt, ward zu einer Staatskirche. Theologiſche Wortzänkereien erwieſen bald das Erlöſchen der erſten Begeiſterung. Der Gedanke an das Jenſeits ſollte von neuem wie im Mittelalter alles beherrſchen und die Erde als das große Jammerthal gelten, durch welches der ſündige Menſch in Furcht und Zittern dahinging. Die Kirche beſtieg den alten Herrſcherthron und machte ſich den Geiſt tributpflichtig. Poeſie und Wiſſenſchaft hatten ihr als Mägde zu dienen. Luther glaubte die Erkenntniſſe und Forſchungen eines Kopernikus mit einem Hinweis auf die Bibel abthun zu können: „Der Narr will die ganze Aſtronomia umkehren, aber die heilige Schrift ſagt aus, daß Joſuah die Sonne ſtill ſtehen hieß und nicht die Erde.“ Die römiſche Kirche vollendete das Werk der Reaktion. Am 13. Dezember 1545 wurde unter feierlichem Gepränge das Konzil von Trient eröffnet, und vier Jahre früher war bereits der neue Orden der Jeſuiten durch eine Bulle Pauls III. eingeſetzt. Ein ſpaniſcher Edelmann, Ignatius von Loyola, der eigenartigſte und zielklarſte unter den katholiſchen Reformatoren, hatte ihn geſtiftet, daß er den Kampf gegen den Proteſtantismus und gegen die neuen Ideen mit aller Kraft und Macht aufnehmen ſollte. Mit jeder möglichen Schärfe gab er in ſeinen Ordensregeln der wiederhergeſtellten mittelalterlich-kirchlichen Weltanſchauung umfaſſenden Ausdruck. Schweigende Unterwerfung unter das Wort der Oberen, den Kadavergehorſam, verlangte er von ſeinen Jüngern: das war die klarſte und rundeſte Antwort auf das Feldgeſchrei des Individualismus „Thu, was du willſt“, die entſchiedenſte Abwehr aller kritiſchen Neigungen und Leidenſchaften, welche die proteſtantiſche Kirche nie ſo vollkommen zurückweiſen konnte. Mit gewaltiger Schnelligkeit breitete ſich der Orden über das Abendland aus, und die Kirche predigte die gewaltſame Unterdrückung der neuen Ideen durch Feuer und Schwert. Galilei wurde zum Widerruf gezwungen, Giordano Bruno auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Der Renaiſſance der Antike folgte eine Renaiſſance des Mittelalters, die neue Stimmungen in der Menſchheit erweckte.

Der Humanismus und die neulateinische Poesie.

Die Anfänge in Italien. Das Italien des 15. Jahrhunderts. Die Wiedererweckung der Antike. Die vorwiegend philologischen Bestrebungen der älteren Humanisten. Poggio, Valla, Filelfo, Äneas Sylvius. Das Erwachen der Spekulation. Plethon und der Neuplatonismus. Die florentinischen Akademiker. Marsilio Ficino. Pico della Mirandola. Benivieni. Frankreich. Die Niederlande. Die Brüderschaft des gemeinsamen Lebens. Erasmus von Rotterdam. Unterschiede des niederländischen und italienischen Humanismus. Der Humanismus in Deutschland. Feuerbach, Celtes, Locher u. s. w. Johannes Reuchlin. Der Streit mit den Kölner Dunkelmännern. „Epistolae obscurorum virorum." England. Thomas Morus. Die neulateinische Dichtung. Charakteristik. Formalismus und Nachahmung. Angelo Politziano, Jacopo Sannazaro Pontano, Bembo, Petrus Lotichius Secundus, Johannes Nicolai Secundus u. a. Das neulateinische Drama.

Die Erinnerungen an Hellas und Rom waren den germanischen und romanischen Völkern, wie schon öfters betont werden mußte, nie völlig verloren gegangen und tauchten bald stärker, bald schwächer auf, ununterbrochen als Unterströmung durch das mittelalterliche Geistesleben dahinziehend. Im Byzantinischen Reiche und in Italien pflegte man sie natürlich mit mehr Sorgfalt und erhielten sie sich lebendiger als anderswo, und hier lagen die Quellen, aus denen die übrigen Nationen immer wieder schöpften.

Petrarca und sein Schüler Boccaccio hatten den ersten Einblick in das reine Altertum gethan, Geister, die der Entwickelung vorausgeeilt, noch einsam und vereinzelt in ihrer Zeit dastehen. Aber das wird mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts anders. Italien und Griechenland waren seit den Kreuzzügen in mancherlei nahe Beziehungen zu einander getreten, und die im Byzantinischen Reich lebendigen Erinnerungen an das alte Hellas verschmolzen mit den Erinnerungen der Italiener an das alte Rom, und damit konnte die Erkenntnis von den Zusammenhängen und der Einheit der altgriechischen und altrömischen Kultur deutlicher zum Bewußtsein kommen. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts herrschten in

Digitized by Google

Italien die verwirrtesten Zustände. Verbrechen und Verrätereien, Aufstände und Kriege aller Ecken und Enden. 1377 war Papst Urban VI. von Avignon nach Rom zurückgekehrt, aber ihn machte der von den französischen Kardinälen erwählte Clemens VII. als Gegenpapst die Tiara streitig, und 70 Jahre hindurch erlebt die Kirche das traurige Schauspiel, daß zwei, manchmal drei und vier Stellvertreter Gottes an ihrer Spitze stehen und mit erbittertster Feindschaft einer den andern zu vernichten suchen. Stadt kämpft gegen Stadt, und in den heftigsten Fehden ringen die Bürger einer und derselben Kommune miteinander. Blutige Parteizwiste bringen die Republiken an den Rand des Verderbens, und die Herrschaft einzelner kommt auf, welche eine ähnliche Rolle spielen, wie die Tyrannen des alten Griechenland. Es hat nichts so Auffälliges an sich, daß in der Unruhe dieser Zeiten die Wissenschaft einen so plötzlichen Aufschwung nahm. Wie schon Petrarca verstimmt durch die Gegenwart in die Vergangenheit flüchtete, so suchen jetzt allgemein die edleren Geister Trost in der Erinnerung an das weltbeherrschende Volk der Römer, als dessen Erbe man sich ja vollkommen fühlte. Nicht mehr zu der Kirche, die ihren Glanz verloren hatte und dem Spott verfallen war, konnte man seine Zuflucht nehmen, und auch die politischen Ideale des alten Städtetums hatten ihren Zauber eingebüßt. Nichts blieb übrig, als der Stolz auf eine vergangene Herrlichkeit, als die Sehnsucht nach deren Wiedererweckung und der Traum von einem aus den Trümmern und Schutt wiedererstehenden Rom. Und die Wissenschaft grub in der That dieses Rom wieder aus, dessen Namen seit langem so herrlich im Ohre der Italiener wiedergetönt hatte, von dessen Größe und Erhabenheit Dante und Petrarca gesungen hatten. Für das Volk der Appenninischen Halbinsel war diese Wiedererweckung Roms durch die Wissenschaft eine nationale That, welche den gewaltigsten Enthusiasmus wachrief. Und mit der politischen Klugheit eines Augustus divus förderten die neu aufgekommenen Tyrannen nach allen Kräften eine Gelehrsamkeit, deren wiedererstandenes Rom ein totes Rom war, ein Rom, dessen Brutusse längst zu Staub geworden. Je mehr man sich in die Vergangenheit hineinversenkte und an Träumen genügen ließ, je mehr man sich in den Arbeiten der Studierstube gefiel und vom Markte des Lebens zurückzog, desto weniger konnte man für die Gegenwart Schaden anstiften; denn von Romantikern war stets für eine Regierung am wenigsten zu fürchten. In den Palästen der hohen kirchlichen Würdenträger und an den Fürstenhöfen fanden die neuen Männer begeisterte Aufnahme, und was Fürstengunst, Medicäergüte und Mäcenatentum für Kunst und Wissenschaft thun können, das geschah jetzt für die Philologie und Altertumswissenschaft, welche der Alleinherrschaft der Theologie ein Ende bereiteten: in Rom die Päpste Nikolaus V. und Pius II., in Florenz Cosmo von Medici, König Alfonso von Arragonien, der 1442 in den Besitz von Neapel gelangte, und Federigo da Montebeltro,

der Herzog von Urbino, sind die großen Förderer des Humanismus in seinen Anfängen.

Ein jugendfroher Begeisterungsrausch erfaßte die gelehrte Welt Italiens. Neue Schriften der griechischen und römischen Autoren, bis dahin unbekannt und verschollen, stiegen an jedem Tag aus den staubigen Winkeln von Klosterbibliotheken hervor, und bereits um 1430 hat man die Hauptmasse der noch vorhandenen Werke der lateinischen Klassiker zusammen. Plastische Bildwerke werden aus der Erde ausgegraben, alte Inschriften, Vasen, Münzen, Gemmen gesammelt, und staunend, bewundernd steht man vor den noch reich vorhandenen Baureſten der Vergangenheit, und eine geborstene und zerbrochene Säule erscheint von höherem Werte als das gewaltigste von mittelalterlichen Meistern errichtete Architekturwerk. Noch immer wendet sich die Teilnahme hauptsächlich der lateinischen Litteratur zu, aber auch die althellenische Welt tritt in schärferen Umrissen hervor, und der Byzantiner Manuel Chrysoloras kommt als der erste von litterarischer Bildung nach Florenz, um die ersten gründlicheren Kenntnisse der griechischen Sprache in den Gelehrtenkreisen zu verbreiten. Das goldene Zeitalter der klassischen Philologie ist angebrochen, und die Freude am Studium des Lateinischen drängt alle anderen geistigen Bestrebungen in den Hintergrund. Die italienische Sprache sieht man nur für ein verdorbenes Latein an, und das mittelalterliche Mönchslatein verfällt dem Spott und der Verachtung. Kein höheres Ziel, als so zu sprechen und zu schreiben, wie die Väter schrieben und sprachen, an klassischer Reinheit des Stiles den Alten gleich zu kommen. Man macht die Entdeckung, daß sich das vollkommenste Latein in den Schriften des phrasendrechselnden geschwätzigen Cicero findet, und die Verehrung für diesen Meister des weichlich-eleganten Stils, dem die Form mehr gilt als der Inhalt, hat sich in den Tagen Bembo's bereits bis zur Abgötterei verstiegen. Von neuem lebte die Kunst der Beredsamkeit auf, und wie in den ersten Jahrhunderten nach Christi die Sophisten, so zogen jetzt die Männer der neuen Gelehrsamkeit von Hof zu Hof, von Stadt zu Stadt, um als Prunkredner durch ihre Vorträge den Festlichkeiten der Großen erst die rechte Weihe zu verleihen. Verhätschelt von der vornehmen Gesellschaft, die Löwen des Tages, auf vertrautestem Fuße mit den Päpsten, Kardinälen und Fürsten verkehrend, verfallen sie, wie alle Virtuosen, in eine maßlose Eitelkeit, reden von sich selber mit den Ausdrücken der höchsten Bewunderung und überhäufen sich gegenseitig mit den ausschweifendsten Lobhudeleien oder den bittersten Schmähungen. Schriften über Grammatik und Altertumswissenschaft, Klassikerkommentare, moralische Abhandlungen, wie sie Cicero und Seneca geschrieben hatten, Bücher geographischen und geschichtlichen Inhalts, vor allem zahlreiche Briefe in Vers und Prosa traten an die Öffentlichkeit, aber das höchste Gewicht wird immer auf den sprachlichen

Digitized by Google

Ausdruck, den klassisch-korrekten und eleganten lateinischen Stil gelegt. Eine wesentlich nur philologische Richtung herrscht in der Frühsommerzeit des italienischen Humanismus vor; die Namen eines Gian Francesco Poggio Bracciolini (1380—1459), Leonardo Bruni (gest. 1444), Guarino von Verona (1370—1460), eines Valla (1407—1457), Francesco Filelfo (1398—1481), eines Äneas Sylvius, der als Pius II. 1458 den päpstlichen Thron bestieg, verliehen ihr den höchsten Glanz.

Papst Pius II. (Äneas Sylvius).

Das alte Christentum hatte in der Bekämpfung der heidnisch-antiken Bildung eine Hauptaufgabe gefunden, und das ganze Mittelalter hindurch lebte die orthodoxe Gesinnung eines Bonifacius fort. Der feste, sichere Glaube und die ruhige Frömmigkeit aber mußten erschüttert werden, als dem christlichen Dogma das Dogma von der alleinseligmachenden Herrlichkeit und Schönheit der griechisch-römischen Kultur entgegentrat, als die Theologie nicht mehr für die höchste Wissenschaft angesehen wurde, sondern ihr die Wissenschaft von der Welt und dem Menschen, der Humanismus, die Alleinherrschaft streitig machte. Im allgemeinen verstand man es wohl, christliche Rechtgläubigkeit mit der abgöttischen Verehrung der antiken Bildung zu verbinden, wie das Petrarca gethan hatte, aber es bildete sich mehr und mehr ein Vernunftchristentum aus, das allerdings von der Wahrheit der überlieferten Lehre überzeugt war, aber nicht mehr die alte Glaubensinbrunst besaß, nicht mehr ganz und völlig dem Christentum sich hingeben konnte. Man ward gleichgiltig in religiösen Dingen und machte aus Gewohnheit und um des Beispiels willen die äußeren Ceremonien mit.

Digitized by Google

ohne daß man innerlich dabei beteiligt war. Man richtete sich dabei nach seinen Vorteilen. Äneas Silvius, der Verfasser des lüsternen Liebesromanes von „Euryalus und Lucretia", führt ein sinnliches Wohlleben und als Vorkämpfer der reformatorischen Bestrebungen streitbare Reden für die kirchliche Freiheit; sobald er jedoch Papst geworden, wendet er sich lächelnd gegen die Ideale seiner eigenen Vergangenheit und wirft sich auf die Seite des Absolutismus. Schon in den Anfängen des Humanismus klagen Mystiker und Orthodoxen über den sich ausbreitenden Paganismus, und die kühneren vorurteilslosen Geister brechen bereits wirklich mit dem christlichen Glauben und suchen ihr Heil in den Lehren der Stoa. Andere verlachen und verspotten all die Lehren von den Strafen des Jenseits und wollen nichts, als die Genüsse des Diesseits mit vollen Zügen ausschöpfen, keinem verantwortlich als nur sich selbst.

Cosimo de Medici.
Nach dem Gemälde von Jacopo de Pantormo.

Die rein philologischen Bestrebungen nehmen einen philologisch-philosophischen Charakter an. Eine systematische Philosophie war auch den älteren Humanisten noch etwas Unbekanntes, und philosophieren hieß bei ihnen moralisieren. Jetzt aber erwacht von neuem die Spekulation, als die bis dahin nur indirekt bekannte Lehre Plato's durch byzantinische Gelehrte in Italien verbreitet wurde. Gregorius Gemisthos, der sich zu Ehren seines Meisters Plethon (Plato) umgetauft hatte, ein Neuplatoniker und offener Gegner des Christentums, gewann Anhänger und Bekenner, zu denen auch Cosimo von Medici gehörte. Von diesem gegründet trat zu Florenz die nach dem Vorbild der platonischen gegründete Akademie ins Leben; innige Bande der Seelenfreundschaft und Geistesverwandtschaft verknüpften ihre Mitglieder, wie einst die Männer des sokratisch-platonischen Kreises. Symposien wurden gefeiert, und wenn bei diesen Gastmählern die Speisen und Getränke nur einfach waren, einfach, wie es für echte Geistesaristokraten sich ziemte, um so mehr berauschte man sich an geistigen Genüssen, an Vorträgen und Disputen. Obwohl man durch Marsilio

Ficino (1433—1499), den Überſetzer und Erklärer Plato's, deſſen Schriften ſelber in die Hand bekommen hatte, ſo war man doch noch nicht eines reinen Verſtändniſſes fähig, und unbewußt deutete man die platoniſchen Anſchauungen zu neuplatoniſchen um. Ariſtoteles, die große Autorität des Mittelalters, ſieht ſeinen Ruhm verblaſſen, und der Ruhm Plato's geht im hellſten Glanze empor. Ariſtoteliker und Platoniker ſtreiten heftig darüber, wem von den beiden großen Meiſtern der Vorrang gebührt. Während in den übrigen Humaniſtenkreiſen der Skepticismus und die Gleichgiltigkeit in religiöſen Dingen oder ein äußerliches Vernunftchriſtentum vorherrſchen, gelangen in den Kreiſen der florentiniſchen Akademiker innerlich-religiöſe Stimmungen zum Durchbruch, ähnlich wie ſie in den erſten Jahrhunderten nach Chriſtus unter den Neuplatonikern auflebten und die jetzt neu an den Worten Plato's ſich entzündeten. Myſtik, Spiritismus und Wunderglaube konnten da nicht ausbleiben, und die theoſophiſchen Beſtrebungen des begeiſterten Schwärmers Pico della Mirandola (1463 bis 1494) nahmen einen orientaliſierenden Charakter an; auch er glaubte bei den Weiſen des Oſtens die Löſung aller Geheimniſſe finden zu können, ſuchte die Erlöſung der Menſchheit in Magie und Zauberei und ſtudierte die Kabbala, Hebräiſch, Chaldäiſch und Arabiſch. Sein Freund Girolamo Benivieni (geſt. 1542) verlieh dieſen ekſtatiſchen Sehnſuchtsſtimmungen dichteriſchen Ausdruck und ſang von der Liebe in jener Verzückung, welche zu Dante's Zeit der Lyrik eigentümlich war. Die Glockenklänge einer neuen Religion, welche, dem Dogmenglauben entfremdet, erhaben über den Unterſchied der Religionsbekenntniſſe auf den Pantheismus zuſtrebt, tönen leiſe herüber, — aber noch iſt's weſentlich nur Sehnſucht nach Vertiefung und Erneuerung des religiöſen Lebens.

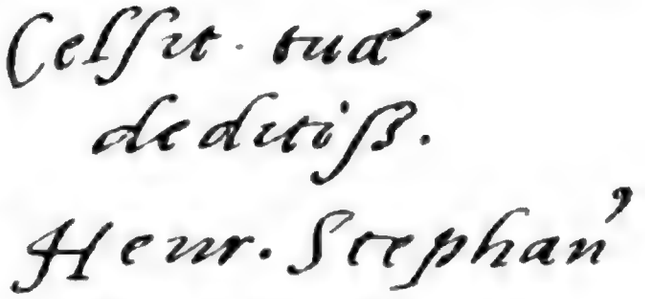
Pico della Mirandola.
Nach dem Gemälde von George Georgion
und dem Stich von Lorieux.

Italien blieb auch fernerhin das goldene Heimatsland des Humanismus, welcher zur üppigſten Blüte gelangte, als ein Angelo Poliziano, Pontano

Digitized by Google

und Sannazaro und ein Kardinal Bembo die formvollendetsten lateinischen Verse und die eleganteste Prosa schrieben, ein Machiavelli und Guicciardini aus der Betrachtung der antiken Geschichte und aus antikem Geiste heraus die Grundlehren der modernen Staatskunst aufstellten und die Geschichte in neuer rein realistischer Auffassung ließen verstehen lehren.

Von Italien aus eroberte der Humanismus bald alle germanischen und romanischen Länder. Begeisterte Apostel trugen überall die Botschaft hin von der Schönheit und Herrlichkeit der wiedererstandenen Welt der Antike, und reisende Gelehrte, welche die Apenninen-Halbinsel besucht hatten, kehrten als überzeugte Jünger zur Heimat zurück und warben dort neue Anhänger. Der deutsche Kaiser Maximilian und Franz I. von Frankreich, in England der Herzog Humphrey von Gloucester zeichneten sich als Förderer der aufblühenden weltlichen Wissenschaft aus, und in Frankreich, in den Niederlanden und in Deutschland, wie in England erscheinen eine Reihe glänzender Geister, welche das Werk der Italiener fortsetzen und neue Wege aufschließen.



Faksimile der Unterschrift eines Briefes von Henri Etienne (Stephanus) vom 17. Januar 1595 an den Erzbischof Julius von Würzburg.

In Paris, am glänzenden Hofe des ritterlichen Franz I., der, vom Geiste seiner Zeit ergriffen, mit Gelehrten und Künstlern sich umgab und den Buchdruckern, den einflußreichen Jüngern der humanistischen Wissenschaft und den Verbreitern der Werke der alten Klassiker ehrfürchtige Bewunderung entgegenbrachte, nehmen die mathematischen, philologischen und philosophischen Studien, unabhängig von der Kirche, mächtigen Aufschwung. Wilhelm Budé (geb. 1467) begründete die antiken Studien und warf sich vornehmlich auf die Kenntnis des Griechischen, und in seine Stufen traten Robert Estienne (Stephanus), der erste Bibeldrucker Frankreichs, und sein größerer Sohn, Heinrich Estienne (gest. 1598), der kühne Satiriker und trotz seiner humanistischen Studien ein beredter Verteidiger der französischen Sprache, sowie der wissensdurstige Lyoner Buchdrucker Estienne Dolet. Jacques Amyot verdrängte mit seiner Plutarchübersetzung die Ritterromane aus den Händen der Hof- und Edelleute und begeisterte sie für die Tugenden der Plutarch'schen Helden. Ramus entthronte in bitteren Kämpfen mit den Pariser Universitäten den Aristoteles, Scaliger, Casaubonus und Salmasius sichteten als scharfe Kritiker und Exegeten die Werke der altklassischen Schriftsteller und Poeten. Ein Dolet erlitt als Märtyrer der freien Aufklärung 1546 den Feuertod, Ramus fiel als Opfer der Bartholomäusnacht, Robert Estienne mußte um seiner ketzerischen

Gesinnungen willen flüchten, und sein Sohn führte als Vorkämpfer der neuen Freiheit ein unruhiges und gequältes Leben.

In den Niederlanden hatte Geert Groote 1376 die „Brüderschaft des gemeinsamen Lebens“ gestiftet, die anfänglich ihr Bestreben vornehmlich auf den Unterricht in der Volkssprache gerichtet hatte und dann auf die Einwirkungen von Italien her auch das Studium des Lateinischen und Griechischen mächtig förderte. Die Muttersprache sollte beim Gottesdienst zur Anwendung kommen, die Bibel in die Sprache des Volkes übersetzt werden. Aus Geert Groote's Schule ging Wessel Gansvoort hervor, der die Platonische Philosophie verkündete, und Erasmus von Rotterdam (1467—1536), der „Voltaire des 16. Jahrhunderts“, der glänzendste Geist der niederländischen Renaissance, der elegante, witzige und scharfe Bekämpfer des Klerikalismus und der Scholastik, der die kritische Methode der klassischen Philologen Italiens nun auch auf die Bibel übertrug und den gereinigten Text herstellte, an den sich Luther bei seiner Übersetzung hielt.

Der niederländische Humanismus unterschied sich nicht unwesentlich von dem italienischen. Der Geist eines Geert Groote war dort mächtig, und in religiösen Dingen dachte man noch ganz anders ernst denn die italienischen Humanisten des 16. Jahrhunderts. In Italien wie in den Niederlanden überschüttet man Kirche und Geistlichkeit mit bitterem Spott, aber dort erklingt das laute Lachen eines Weltmannes, der keineswegs sich moralisch entrüsten will, der eleganten vornehmen Bildung über die plumpe Unbildung, während die Angriffe eines Erasmus auch Angriffe eines Sittenpredigers sind, der Savonarola und Luther immerhin nahe steht. Der niederländische Humanismus kennt nicht den reinen Schönheitskultus und die rein weltlichen Gesinnungen des italienischen Humanismus. Ihm bedeutet die Theologie doch noch immer die höchste Wissenschaft und der christliche Glaube das beste Gut. All seine neuen Kenntnisse, seine tüchtige formale Bildung haben doch nur dann wahren Wert, wenn sie im Dienste des Göttlichen verwandt werden können. Und wenn die Italiener das „Odi profanum vulgus“ auf ihre Fahnen geschrieben haben und eine hinter hohen Mauern vor dem Pöbel versteckte Republik der oberen Zehntausend des Geistes errichten, suchen Geert Groote und Erasmus von Rotterdam den Anschluß an das Volk und verraten jene frische und tüchtige volkstümliche Gesinnung, die bei Luther so herrlich und machtvoll durchbricht.

In dem deutschen Humanismus kreuzen und berühren sich der italienische und der niederländische Geist. Georg Feuerbach hielt als der erste in Deutschland 1454 Vorlesungen über Vergil, Juvenal und Horaz, und Äneas Sylvius erschloß als der Erzieher Maximilians dem Kaiser den Zauber der neuen Welt und machte ihn zu einem redlichen Förderer und Verehrer von Wissenschaft und Kunst. Conrad Celtes, ein Bauernsohn

Digitized by Google

Erasmus Rot.

Erasmus von Rotterdam.
Nach dem Gemälde von Holbein.

Digitized by Google

aus Wipſeld in Franken, geb. 1459, geſt. 1508, Jakob Locher (1471 bis 1528), der Horazherausgeber, Überſetzer von Brants Narrenſchiff ins Lateiniſche, welcher als der erſte entſchieden mit der Scholaſtik brach,

Vale NON APRIL A° M D X viij
Joannes Reuchlin phorcen LL. Doctor.

Johannes Reuchlin.
(Nach dem Stich von J. J. Haid.)
Die fakſimilierte Unterſchrift ſtammt von einem lateiniſchen Briefe an Willibald Pirkheimer vom 9. April 1518.

Heinrich Bebel (geb. 1457) kamen aus der italieniſchen Schule, während ſich vom Oberrhein und von Weſtfalen her die niederländiſchen Einflüſſe ausbreiteten.

Johannes Reuchlin (1454—1522) beſchäftigte ſich als einer der erſten in Deutſchland mit dem Studium der griechiſchen Sprache und als der erſte Chriſt mit dem Hebräiſchen; die fanatiſche Verfoigung der Dominikaner rief er gegen ſich wach, als er dem getauften Juden Johannes Pfefferkorn entgegentrat, welcher mit Renegatenfanatismus zur Vernichtung

aller hebräiſchen Bücher aufgefordert und dabei die letzten zelotiſchen Scholaſtiker in Köln, einen Jakob von Hochſtraten, einen Arnold

Faksimile eines Holzſchnittes aus Jakob Wimpfelings „De fide concubinarum in sacerdotes".

Jakob Wimpfeling, einer der Begründer des deutſchen Humanismus (1450—1528), gab in dieſer, 1501 zu Ulm gedruckten Schrift eine heftige ſatiriſche Verſpottung der Unſittlichkeit des Pfaffentums. Der Holzſchnitt charakteriſiert die pfaffenfeindlichen Stimmungen der Humaniſten: im Mittelpunkt die Pfaffenköchin, in der Hand die Klinke zur Hölle, zärtliche Blicke dem Weltgeiſtlichen und dem Mönch zuwerfend. Ihnen, die zum Himmel abziehen wollen, tritt ein Türke entgegen, hinter dem Türken ein deutſcher Ritter und ein armes ausgeplündertes Bäuerlein, die nur darauf warten, den verhaßten Geiſtlichen eins auszuwiſchen. Links im Hintergrund der ſpöttiſch dreinblickende Ludwig Hohenwang, der Drucker des Buches.

(Nach Muther, Die deutſche Bücherilluſtration der Gothik und Frührenaiſſance. München und Leipzig. Georg Hirth.)

von Tungern auf ſeiner Seite hatte. Der ganze Humanismus ſchlug ſich in dem heftig entbrennenden Kampf auf ſeine Seite, vor allem aber die Männer der Erfurter Univerſität, ein Crotus Rubianus, ein Eobanus Heſſus.

Der Kampf ward zum Kampf um alten und neuen Geist, um Scholastik und Humanismus, und unter dem lauten Gelächter aller gebildeten Geister wurde die Scholastik endgiltig begraben, als jene „Briefe der Dunkelmänner" („Epistolae obscurorum virorum") erschienen, in denen die antiklerikale Satire ihre wuchtigsten Streiche führte, ihren glänzendsten Witz entfaltete, Mönchsdummheit, Unwissenheit und dumpfe Orthodoxie mit aller Überlegenheit klassischer Bildung verspottet wurden. Crotus Rubianus hatte die erste und beste Sammlung von Briefen, die 1515 erschienen, fast allein verfaßt, an der zweiten waren stark auch Ulrich von Hutten und der Graf Hermann von Neuenahr beteiligt.

Unter dem Himmel Englands blühten die ersten zarten Keime schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts heran; Herzog Humphrey von Gloucester, eine Cäsar Borgia-Natur, ebenso genuß- wie erkenntnisgierig, stand bereits mit den italienischen Humanisten in Briefwechsel und wandte der Oxforder Bibliothek großartige Schenkungen zu. Aber die Zeit der Rosenkriege verzögerte die Entfaltung der Blüte, und erst gegen Ausgang des Jahrhunderts beginnt der Geist der neuen Wissenschaften auch jenseits des Kanals große Gebiete zu erobern. 1497 kam Erasmus von Rotterdam zum erstenmale nach England und traf in Oxford einen Kreis ausgezeichneter Männer, einen William Graye, einen Thomas Linacre und John Colet, die alle drei in Italien zu den Füßen Angelo Poliziano's und des Griechen Demetrius Chalcondylas gesessen hatten. Als neunzehnjähriger Student verkehrte mit diesen Männern auch Thomas Morus, der Verfasser der Utopia, der glänzendste Vertreter des englischen Humanismus und einer der edelsten Söhne, einer der größten Geister seines Landes. Am 6. Juli 1535 starb er auf dem Blutgerüst, weil er einem Heinrich VIII. sein Gewissen nicht zum Opfer bringen mochte. Innige Freundschaft verband ihn mit Erasmus, zu dem er ebenso in geistiger Verwandtschaft steht wie zu Pico della Mirandola, von dem er einige Werke ins Englische übersetzte. Der religiöse Zug, welcher den germanischen Humanismus charakterisiert, tritt bei ihm scharf und lebendig hervor, der Geist eines aufgeklärten, milden und duldsamen Christentums.

Humanisten nannten sich die Männer der neuen Zeit, weil sie dem Wissen von Gott und dem Jenseits das Wissen von dem Menschen und der Welt entgegensetzten, der theologischen Autorität der Scholastiker das eigene selbständige Erkennen, die Vernunft und die Erfahrung, weil sie von dem Menschen ganz anders hoch und würdig dachten, als es das Mittelalter gethan hatte. Ein anderer Name war Poet, und mit nicht minderem Rechte durften sie diese Bezeichnung beanspruchen, wenigstens um ihrer Begeisterung für die Poesie willen. Kaum ist einer unter den Humanisten, der nicht seine lateinischen Verse geschmiedet hätte, und viele von ihnen wurden grade als Dichter aufs glänzendste zu ihrer Zeit gefeiert. Sie schrieben

Digitized by Google

in einer internationalen Sprache, die überall in Europa in den Kreiſen der höheren Bildung verſtanden wurde und den Unterſchied der Stammesherkunft vergeſſen ließ, in einer Sprache, welche für viele einer Dichtung höheren Anſpruch auf Beachtung verlieh, als es die einheimiſche Volksſprache vermochte. Dennoch liegt das Verdienſt der Humaniſten ausſchließlich in ihren wiſſenſchaftlichen Arbeiten, in dem, was ſie für die Aufklärung der Menſchheit gethan haben, in der Freiheit und Vorurteilsloſigkeit ihres Denkens, in ihrem ſiegreichen Kampfe gegen das Mittelalter. Von ihren außerordentlich zahlreichen Dichtungen hat ſich wahrhaft lebendig nicht eine einzige erhalten, trotz all des großen Beifalls, den ſie bei den Zeitgenoſſen fanden, und trotz des nicht zu unterſchätzenden Einfluſſes, den ſie auf die Poeſie in den Nationalſprachen ausgeübt haben. Ihre Dichtung fließt als ein großer Kanal durch alle europäiſchen Litteraturen dahin und durchtränkt dieſe tief mit den überreichen Fluten der antiken Bildung, ſie iſt der extremſte, aber dafür auch ſchärfſte und reinſte Ausdruck der klaſſiciſtiſchen Poeſie, welche von nun an eine ſo große Rolle ſpielen wird und ſtets mehr oder weniger deutlich die Charaktermerkmale der humaniſtiſchen Dichtung an ſich trägt. Deren Wiege ſteht in der Studierſtube von Grammatikern und Schulmeiſtern, die keineswegs innerlich tief Empfundenes und Angeſchautes zur klaren Geſtaltung bringen wollten, ſondern das Verſemachen als eine Übung in der Erlernung der lateiniſchen Sprache betrachteten, in der Metrik, in der Kürze und Schönheit des Ausdrucks, in der Feinheit der Darſtellung ſich üben wollten. Was in der Poeſie Mittel iſt, wurde ihnen zum Zweck, die äußere Formentechnik, das Erlernbare, Handwerksmäßige in der Kunſt galt ihnen als das eigentlich zu Erreichende. Bei vielen kam es nie über dieſes unterſte Schülertum hinaus, aber auch die beſten unter den Dichtern, und es ſind wirkliche und tüchtige Dichter darunter, wurden den innerſten Geiſt der Schule nicht los und ſchätzten mehr als alles andere die Schönheit des ſprachlichen Ausdrucks, den ſinnlichen Wohlklang und die Korrektheit der Form. Doch auch dieſer Formalismus iſt noch äußerlicher Natur und nicht jener innerliche Formalismus der Arioſt'ſchen Poeſie. Natürlich ahmte man ſklaviſch die antiken Poeten nach, ebenſo ſklaviſch, wie die Römer den Griechen ſich unterworfen hatten. Und dabei ging man nicht auf die wahrhaft großen und urſprünglichen helleniſchen Vorbilder zurück, ſondern kopierte die Kopien; nicht der Atem des Perikleiſchen Zeitalters befruchtete die humaniſtiſche Poeſie, ſondern der Geiſt der ſpäteſten Verfallszeit, und die edelſten Muſter gaben noch die Alexandriner und die römiſchen Dichter der Auguſteiſchen Regierung ab. Seneca galt als der größte aller Tragiker, weit größer als Sophokles, Vergil ſtand höher als Homer, Plautus und Terenz, die barbariſchen Bearbeiter der vornehmen Bildungskomödie Menanders erſchienen als die unübertrefflichen Meiſter des Luſtſpiels, und die geſchmackloſen Erzeugniſſe des ſpätgriechiſchen

Digitized by Google

Romans hielt man für die edelsten und reinsten Kunstoffenbarungen. Man übernahm von jenen alles: die Formen, die Stoffe, den Inhalt, die Empfindungen, Gedanken, den Ausdruck, die Bilder und Vergleiche. Man kleidete die Stoffe nur öfter um, und wie man den Gott der Bibel unter dem Namen Jupiter, Christus als Apollo aufführte, so behandelte man die zeitgenössische Geschichte, ließ die Gestalten der Bibel und die Kinder der eigenen Zeit auftreten. Die Poesie des Humanismus war vorwiegend nichts als eine große Maskerade, nichts als eine Ausstellung von Kleidern und Gewändern. Die römische Dichtung kehrt noch einmal mit ihr zurück. Einige an und für sich reicher begabte Talente erschienen, doch lastet auch auf ihnen der schwerste Fluch der Nachahmung. Man findet eine Reihe dichterischer Vorzüge, nur nicht den der Selbständigkeit und Ursprünglichkeit, ohne welchen eine wirklich bedeutende Kunst nicht gedacht werden kann. Panegyrika, Elegien, Idyllen, Eklogen und vielfach sehr üppige Liebesgedichte machen vorwiegend die Lyrik aus, wie in den Tagen Alexandria's liebt man die Epigrammatik, und eine große Freude empfinden die gelehrten Herren vor allem auch an den sogenannten Facetien, wie sie zuerst der bereits genannte Italiener Poggio geschrieben hatte: Zötchen derbster Art im Stil der Priapeia aus den Tagen des Augustus. In Deutschland erbaute man sich lange Zeit vor allem an den Facetien Heinrich Bebels. Die erzählende Dichtung liebte mythologische Verwandlungsgeschichten, behandelte Ereignisse der Zeit- und Hofgeschichte, sowie biblische Stoffe, und reich wurde vor allem auch das Gebiet des Lehrgedichtes angebaut.

Ebenso zahllos sind die Tragödien und Komödien dieser neulateinischen Poesie. Schon Petrarca hatte ein Lustspiel in lateinischer Sprache geschrieben, und später erschienen ähnliche Dichtungen, Tragödien und Komödien, die letzteren meist Hetären-, Kuppler- und Verführungsgeschichten, so frei, wie's dem Geschmack der Humanisten entsprach. Auch Gegenstände der gleichzeitigen Geschichte wurden dramatisiert, nur weniger im klassischen als im mittelalterlich-episch-chronikalischen Stil der Rappresentazione, d. h. ein Ereignis ohne viel Kunst in Dialoge zurechtgeschnitten und ohne daß man vom dramatischen Aufbau, von Motivierung und Charakteristik schon etwas wußte. Die Bewunderung vor dem griechisch-römischen Theater steigerte sich, als man anfing, Plautus und Terenz selber öffentlich aufzuführen. Der gelehrte Pomponius Lätus hatte damit in Rom begonnen, und sein Beispiel fand bald Nachahmung an den anderen Fürstenhöfen, so in Florenz und am Hofe Ercoles von Este in Ferrara, wo sie besonders prachtvoll in Scene gingen. Conrad Celtes, Bebel und Reuchlin gehörten zu den ersten deutschen Humanisten, welche sich im neulateinischen Drama versuchten; weckte doch auch Celtes als Entdecker und Herausgeber der Werke der Nonne Hroswitha die Erinnerung an diese erste deutsche Dramatikerin in lateinischer Zunge. Celtes, der erste poeta laureatus der Deutschen, — Kaiser

Friedrich III. krönte ihn feierlich nach italieniſcher Sitte zum Fürſten der Dichter, wie Petrarca ſeiner Zeit gekrönt war, nur daß Celtes eine ſolche Ehre kaum verdiente, — ſchrieb in ſeinem „Ludus Diana“ eine Art Maskenſpiel mit Geſang und Tanz voll höfiſcher Schmeicheleien gegen Kaiſer Maximilian, Heinrich Bebel eine pädagogiſche Komödie, oder noch beſſer, einen Dialog über die Pflege von Kunſt und Poeſie in den Schulen, während Reuchlin in ſeiner Komödie „Scenica progymnasmata“ den bekannten Maitre Pathelin Pierre Blanchets, die luſtigſte Farce des altfranzöſiſchen Theaters ins Lateiniſche überſetzte, worauf ſie Hans Sachs für die deutſche Bühne gewann. Unter dem Einfluß der Reformation und den Nachwirkungen der mittelalterlichen Myſterien entwickelte ſich das Drama bei uns vorwiegend in einer religiös-geiſtlichen Richtung und entlehnte ſeine Stoffe zumeiſt der Bibel; die Geſtalten des verlorenen Sohnes, des armen Lazarus, der keuſchen Suſanna, die ſchöne Eſther u. ſ. w. ſtehen im Vordergrunde. In den proteſtantiſchen Ländern, beſonders in Süddeutſchland und Sachſen gelangte es zur Blüte; Gelehrte, Prediger, Schullehrer ſind die Verfaſſer und drücken ihm ein trockenes, lehrhaftes Gepräge auf, verleihen ihm einen ausgeprägt tendenziöſen Charakter und kämpfen in ihnen für die Wahrheit der evangeliſchen Lehre. Xyſtus Betulius (Sixt Birk) aus Augsburg (1500—1554), Thomas Naogeorgus (Kirchmayer), 1511—1563, Georgius Macropedius (1475—1558), und vor allem Nicodemus Friſchlin (1547—1590) zeichneten ſich auf dieſem Felde aus. Friſchlin ſteht auf der Höhe der Entwickelung, zu welcher ſich in Deutſchland das Drama des 16. Jahrhunderts erhob. Er überholt entſchieden Hans Sachs. Freilich verſteht auch er noch ſehr wenig von einem dramatiſchen Aufbau, von der Entwickelung einer Handlung, von Spannung und Steigerung, aber er hat von den römiſchen Luſtſpieldichtern doch ſchon die Grundzüge einer Charakteriſtik gelernt und beſitzt ſelber eine reichere

Nicodemus Friſchlin.
(Fakſimile des Titelbildes von Georg Pflügers „Vita Nicodemi Frischlini“, Straßburg 1628.)

Begabung für Komik und Satire. In dem einen seiner Dramen („Julius redivivus") gelangt sein deutsch-nationaler Stolz zum Durchbruch; Julius Cäsar und Cicero kommen aus der Unterwelt zur Erde zurück und gelangen auf ihrer Reise nach Deutschland. Beide sind voller Staunen über die Wunderdinge, die sie dort erblicken. Als erster begegnet ihnen Hermann, und Cäsar ergeht sich in lauter Bewunderung über die Erfindung des Schießpulvers, über die Kanonen und die deutsche Kriegsausrüstung, sowie die Staatsverfassung, während der gelehrte Cicero, der mit Eobanus Hesse zusammentrifft, über die Buchdruckerkunst und die neulateinische Poesie in eitel Entzücken gerät. Welch ein gesegnetes Land, in dem man so vortrefflich Latein zu reden weiß. In einer anderen Komödie „Phasma" verficht der Dichter die Sache Luthers gegen alle ihre Angreifer, und überschüttet Papisten und Zwinglianer und all die protestantischen Sektierer, die Wiedertäufer vor allem mit Spott und Hohn. Frischlins Dramen wurden vielfach ins Deutsche übersetzt und übten damit einen unmittelbaren Einfluß auf die Entwickelung des deutschen Schauspiels aus. Nach einem vielbewegten und moralisch ziemlich anrüchigen Leben starb der Dichter eines tragischen Todes. Er geriet in einen Streit mit dem Herzog von Württemberg und wurde gefangen nach Hohenurach gebracht. Bei einem Fluchtversuch zerriß das Seil und er stürzte zerschmettert an die Erde.

Auf Universitäten und gelehrten Schulen kamen diese lateinischen Dramen zumeist zur Aufführung, und besonders zeichnete sich gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts die Straßburger Akademie durch die scenarische Pracht in den Darstellungen griechischer und lateinischer Schauspiele aus, sowohl der Werke der antiken Dichter selber, wie ihrer neueren Nachahmer.

Die antikisierende Poesie in der Volkssprache unterscheidet sich natürlich öfter nur durch die Sprache von dieser lateinischen Poesie, nehmen doch verschiedene von den lateinischen Dichtern auch eine Stelle in der Nationallitteratur ein, so Angelo Poliziano, Jacopo Sannazaro und der Kardinal Bembo, welche im Verein mit dem vortrefflichen Elegiker und Lehrdichter Giovanni Pontano (1426—1503) auf den Höhen des italienischen Humanismus und der neulateinischen Poesie stehen. Von den Neulateinern Deutschlands mögen noch Eobanus Hessus, Euricius Cordus, Georg Sabinus und vor allem Petrus Lotichius Secundus (1528—1560) genannt werden, von den Niederländern der Erotiker Johannes Nicolai Sekundus, der Dichter der „Küsse" (1511—36), der als Poet auch die späteren Grotius, Heinsius, Lipsius übertrifft, von Erasmus von Rotterdam gar nicht zu reden, — während unter den Engländern neben Thomas Morus noch immer am bekanntesten Georg Buchanan (1506 bis 1582) und der Epigrammatiker Joannes Owenus (Owen, gest. 1623) geblieben sind.

Digitized by Google

Die italienische Renaissancepoesie.

Der allgemeine ästhetische Charakter der Renaissancepoesie in Italien. Atelierkunst. Ihr Mangel an idealem Gehalt. Kultus des Formalen. Die antikrömische Poesie und der Klassicismus. Klassicismus und Romantik. Die romantische Ironie. Gegensätze zwischen der Kunst Dante's und der der Renaissancezeit. Der Objektivismus der letzteren. Malerei und Schilderungspoesie. Das Wiederaufleben der nationalen Litteratur. Der Musenhof Lorenzo's von Medici. Lorenzo de Medici als Dichter. Angelo Poliziano. Poliziano's „Orpheus" als erste Schöpfung der commedia erudita. Die Anfänge des komischen und des romantischen Ritterepos. Luigi Pulci und Bojardo. Die Poesie am Hofe von Neapel. Jacopo Sannazaro und die Schäferpoesie. Die Renaissancepoesie auf ihrer Höhe. Papst Leo X. Ariost. Sein Leben. Ariost als Dramatiker. „Der rasende Roland." Ariosts Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte der Poesie. Teofilo Follenzo. Die Klassicisten. Drama und Lyrik treten hinter das Epos zurück. Gründe dafür. Der Petrarcismus in der Lyrik. Molza. Kardinal Bembo. Giovanni della Casa. Guidiccioni. Tansillo. Michel Angelo. Vittoria Colonna und die dichtenden Frauen. Die klassicistische Tragödie. Das antikisierende Lustspiel. Kardinal Bibbiena. Machiavelli als Lustspieldichter. Das Äußere der dramatischen Aufführungen. Die commedia dell' arte. Die Gegner des Klassicismus und die satirisch burleske Poesie. Pietro Aretino. Berni. Lasca. Die Novellistik. Das letzte Drittel des 16. Jahrhunderts. Die Stimmungen der Übergangszeit. Torquato Tasso. Sein Leben. Charakter seiner Poesie. Seine Lyrik. „Das befreite Jerusalem." „Aminta." Guarini.

Die große Bewegung des Humanismus hatte von Italien her ihren Ausgang genommen, und nirgendwo sonst lauschte man mit solcher Begeisterung den Worten der alten Dichter und Weisen. Man war am weitesten vorgeschritten und stand am nächsten den Anschauungen von heute. Hier fand die derbsinnliche bakchantische Genußfreude ihre begeistertsten Jünger; in kirchlichen und religiösen Dingen herrschte vielfach Gleichgiltigkeit und die größte Gleichgiltigkeit im Vatikan zu Rom. Die politischen Zustände sahen so verwirrt wie nur möglich aus. Zu großen Teilen fiel das Land unter Fremdherrschaft, und alle patriotischen Geister erkannten mit bitterem Schmerz, daß die politische Rolle ausgespielt war, und blickten noch hoffnungsloser in die Zukunft hinaus, die nichts mehr retten und bessern konnte. Wie Michel Angelo dachten viele: Nichts zu hören und zu sehen ist unser höchstes Glück. So entfremden sich die Geister den öffentlichen Angelegenheiten und suchen die Lust und die Freude, die sie draußen

Digitized by Google

nicht finden können, daheim in der Befriedigung ihrer geiſtigen Bedürfniſſe. Wie man früher in Not und Bedrängnis ſeine Zuflucht zur Religion nahm, ſo nimmt man ſie jetzt zur Poeſie und Kunſt; im berauſchenden Anblick von Farben und Formen, beim Klang der Lauten und Flöten vergißt man den Jammer, der auf den Märkten und Gaſſen wohnt, die Not und das Elend des von den herrſchenden Geſellſchaftsklaſſen ausgeplünderten und gepreßten Volkes. Auch von dieſem Volke will der Poet nichts ſehen und hören: er iſt der Gaſt bei den Feſtmählern der oberen Tauſend, ſitzt mit ſchöngeſchmückten Frauen, Kardinälen und Domherren an einem Tiſch und zecht mit denen, welche ein Leben des glänzenden Luxus führen können, auch wenn alles ringsum in Kriegsflammen ſteht. Die Dichtkunſt wächſt wie eine koſtbare Pflanze in den Treibhäuſern der Vornehmen heran, erblühend an der Gunſt der Höfe, lebendig durch die Gnade eines Fürſten. In dieſen Kreiſen iſt der feinſte Epikureismus zu Hauſe, die höchſte Bildung, das ſicherſte Verſtändnis und der raffinierteſte Kunſtgeſchmack; man ſchwelgt mit beſonderem Behagen in den auserleſenen Reizen eines Kunſtwerkes, welche die große Maſſe kaum zu würdigen weiß, die aber dem Künſtler ſelber und dem wahren Kenner einen der innerlichſten und vornehmſten Genüſſe gewähren. Die italieniſche Renaiſſancepoeſie — darin liegt ihr Vorteil und ihr Nachteil — iſt eine Atelierpoeſie, eine ſybaritiſche Poeſie für Feinſchmecker, welche die Form über den Inhalt ſtellt und weniger dem, was geſagt, Bedeutung zuerkennt, als wie etwas geſagt wird. Der Schatten Petrarca's ſchwebt über ihr, nicht der Schatten Dante's, und alles, was der Sänger Laura's wollte und erſtrebte, will und erſtrebt auch die Dichtung des 16. Jahrhunderts, die aus derſelben Quelle der antiken Bildung ſchöpfte, an welcher ſich Petrarca hingelagert hatte.

Italien vernichtete das Mittelalter, aber es beſaß nicht die ſchöpferiſche Kraft, eine neue Geiſteswelt aufzubauen und eine große poſitive Weltanſchauung für die Dichtkunſt heraufzuführen. Es hatte die große Aufgabe der Regierung der Vergangenheit übernommen und blieb weſentlich auch darin ſtecken. Die Italiener ſind zu Skeptikern und Ironikern geworden, zu witzigen und ſcharfen Beobachtern, die alle ernſten Fragen mit dem echt italieniſchen, fein-ſpöttiſchen Lächeln abthun, das auch den geprieſenen alten römiſchen Vorfahren ſo trefflich zu Geſichte ſtand, und wieder blüht vor allem die ſatiriſche Poeſie. Und nicht nur dieſes Element der Negation verhindert, daß eine Poeſie von neuem und großem Inhalt und Gehalt erſteht, dazu trägt vor allem bei auch die Abgötterei, welche der Humanismus mit der Antike treibt. Wie alle und jede Nachahmung fremder Muſter und Vorbilder das eigene Innenleben nicht zur Entfaltung kommen läßt, ſo gingen auch die italieniſchen Poeten dieſer Zeit vielfach der ſelbſtändigen Gedanken, Empfindungen und Vorſtellungen verluſtig, als ſie ihren Ehrgeiz darin ſetzten, nur nachzuſprechen, was die alten Klaſſiker ſchon vorgeſprochen

hatten. Bei der maßloſen Bewunderung, welche man gerade in Italien der Antike entgegenbrachte, drang auch in die Poeſie der Volksſprache aufs breiteſte der Geiſt der neulateiniſchen, der eigentlich humaniſtiſchen Dichtung ein. Man hatte ſo wenig zu ſagen, und um ſo mehr mußte man durch den ganzen Zauber formaler Schönheiten zu beſtechen ſuchen, Schönheiten, die nicht gering, nicht alltäglich, nicht kindiſche noch auch greiſenhafte Formſpielereien ſein durften, um ein an Intelligenz, an Geſchmack und Kunſtbildung ſo hochſtehendes Geſchlecht befriedigen zu können. Settembrini hat ſicherlich recht, wenn er die großen italieniſchen Dichter der Renaiſſancezeit, mit Ausnahme von einigen wenigen, nur Versmacher nennt, aber dieſe Versmacher waren große Verskünſtler, deren ſeelenloſe, marmorkalte Muſe in farbenleuchtende, prunkvolle Gewänder ſich hüllte, an denen, wenn auch nicht der Geiſt, ſo doch alle Sinne ſich berauſchen konnten. Die Klarheit und Schärfe des Ausdrucks, der Wohllaut der Sprache, die Eleganz und Glätte der Form, die Feinheit des Stils, die Pracht der Bilder, all dieſe Vorzüge machten dieſe Kunſt einem rein äſthetiſchen Empfinden lieb und wert, es ſind all die Vorzüge, welche der klaſſiciſtiſchen Poeſie bis auf den heutigen Tag innewohnen, wenn wahrhaft begabte Künſtler, wie ein Platen, ein Carducci in ihren Dienſt ſich ſtellen, Vorzüge, welche ihr ſo lange Zeit hindurch die eigentliche Lebenskraft verliehen haben.

Italien, das Mutterland der klaſſiciſtiſchen Poeſie, iſt auch das Mutterland der romantiſchen Poeſie. Die romantiſche Poeſie erwächſt auf dem Boden des Klaſſicismus. Daß die Italiener die antikiſierende ſklaviſch nachahmende humaniſtiſche Dichtung zu einer romantiſchen Dichtung umformen, das iſt das Neue, Eigenartige und Selbſtändige, das ſie in dieſem Jahrhundert hervorbringen. Da befreit ſich der moderne und der nationale Geiſt aus den Feſſeln der griechiſch-römiſchen Bildung und ſtellt ſich auf eigene Füße. Die Petrarca'ſche und Michel Angelo'ſche Mißſtimmung gegen die eigene Zeit, die Sehnſucht nach der Ferne und in die Fremde, das iſt, was den italieniſchen Renaiſſancemenſchen tief und allgemein im Blute ſteckt, — unauslöſchlich und unabänderlich die Sehnſucht, neben der Welt der rauhen Wirklichkeit eine Welt des ſchönen Scheins und der reinen äſthetiſchen Freude aufzubauen, eine Welt der Träume, in der man glauben kann, daß ja alles aufs ſchönſte und herrlichſte eingerichtet iſt und daß man ein Recht zum Müßigſitzen und bloßen Genießen hat. Die Welt des ſchönen Scheins ſucht man zunächſt an der Hand des Klaſſicismus, zuletzt an der Hand des Romanticismus. Beide ſind miteinander nahe verwandt in ihrer Tendenz gegen eine realiſtiſche und eine moderne Wirklichkeitskunſt, ſowie in ihren mehr auf das Formale als auf das Inhaltliche gerichteten Beſtrebungen. Stoff und Inhalt ſollen dem Künſtler nicht ſo nahe ſtehen und ihn ſo unmittelbar berühren, daß ſie ihm mehr ſind als der Gegenſtand eines äſthetiſchen Spieles. Der Dichter ſchwebe ganz über ſeinem Stoffe und ſchaue von

oben herab seine Welt wie ein Theater an, — aber fühle und leide nicht selber mit und in seinen Menschen. Der Antike trat der Mensch der Renaissancezeit noch mit tiefer Ehrerbietung entgegen, staunend und anbetend, und der Klassicismus liebte daher eine ernste Miene, eine feierliche Haltung und eine pathetisch-prunkvolle Rede. Die Romantik suchte hingegen die versunkene Welt des Mittelalters auf, welcher man sich innerlich mehr als der altrömischen Zeit entfremdet hatte. Man fühlte sich da noch mehr als fremder Reisender und unbeteiligter Zuschauer in einem Märchenlande, das viele seltene Merkwürdigkeiten umschloß, etwa wie Gulliver bei den Liliputanern. Man staunte das Mittelalter nicht an, sondern fand es wunderlich und lächelte darüber, so daß der pathetische Klassicismus in die ironische Romantik sich verwandelte. Und gerade diese Ironie läßt erkennen, daß die romantischen Dichter im tiefsten Innern national, modern und realistisch empfanden, sie ist der Ausdruck des Zwiespalts zwischen Form und Stoff, der innerlichen Anschauung und der äußeren Gestaltung, der Ausdruck des Unglaubens an die Welt, in der man sich als Künstler, nicht als Mensch zu Hause fühlt.

Die italienische Renaissancepoesie besitzt also wesentlich ein ästhetisches Interesse an den von ihr behandelten Stoffen und nimmt keinen rein menschlichen Anteil daran. Sie erzeugt daher keine großen Charaktere, sie fesselt nicht durch ihr Ideenleben, durch ihre Empfindungen. Wenn Dante den Subjektivismus in die neue europäische Dichtung hineintrug und eine Ichpoesie heraufführte, welche nur allzusehr die objektive Weltdarstellung vermissen ließ, so wirft sich die Poesie der Renaissance auf die entgegengesetzte Seite und sucht zu erobern, was dem Sänger der göttlichen Komödie noch fehlte, unbekümmert darum, daß ihr zunächst das Dante'sche Erbe dabei abhanden kam. Dante verlor sich in sein Ich und in das menschliche Innenleben, und ebenso einseitig geht die Renaissancepoesie in Objektivität auf, in der Betrachtung der Außenwelt und der äußeren sinnlichen Erscheinung. Man weiß, welch gewaltigen Aufschwung damals die bildenden Künste genommen hatten. Das Größte und Glänzendste, was Italien hervorbrachte, waren doch die unvergänglichen Schöpfungen seiner Maler und Bildhauer. Und der Geist der Plastik und Malerei beherrscht auch die italienische Poesie. Sie ist in dieser Zeit fast wie jene eine Kunst der Zeichnung und der Farben. Sie führt die neue europäische Dichtung in die Welt hinein und macht sie fähig, all die auf das Auge einwirkenden Bilder treu und wahr und in ihren feinen Einzelheiten festzuhalten und wiederzugeben. Damit schreitet sie auf dem von Petrarca eingeschlagenen Wege weiter fort. Aber diese Kunst hat auch nur ein Auge, nur ein malerisches Auffassungsvermögen. Seelenlos, wie sie ist, läßt sie sich ausschließlich von der äußeren sinnlichen Erscheinung, von der toten Natur fesseln. Sie kann sich nicht genug thun in der Schilderung der körper-

Digitized by Google

lichen Reize einer schönen Frauengestalt, während ihr das menschliche Fühlen, das Innenleben und der Charaktergehalt gleichgiltig bleiben. Daher auch jenes ausführliche, in die Einzelheiten eingehende Beschreiben der Schönheit, welches Lessing an Ariost tadelt, daher jene breit ausholenden Landschaftsschilderungen, welche für die Renaissancepoesie das Charakteristischste sind und in denen die eigentliche Stärke dieser Kunst beruht. Mit dieser Richtung auf das Objektive steht sie im engen Zusammenhange mit dem damaligen mächtig gesteigerten Bestreben des menschlichen Geistes nach ausgebreiteter Kenntnis der irdischen Welt. Die That des Columbus und die Landschaftsschilderungspoesie der Renaissanceperiode entspringen beide demselben tiefen Bedürfnis nach der Eroberung der Erde, welche man so lange über den Himmel vergessen hatte.

Das Wiederaufleben der nationalen Litteratur.

Die drei großen Dichter des 14. Jahrhunderts hatten der Poesie neue Bahnen gebrochen, aber nach ihrem Hingange liegt die Kunst für einige Jahrzehnte lang als ein brachés Feld da, gleichsam ihrer Kräfte beraubt und erschöpft durch das, was sie soeben geleistet hatte. Um so reicher blühte die Wissenschaft des Humanismus heran, und das Studium der lateinischen Sprache fesselte die besten Köpfe so, daß sie darüber die Pflege der Vulgärsprache so gut wie ganz vergaßen; im ersten stürmischen Eifer verketzerte man diese sogar als eine entartete barbarische Sprache und sah mit Verachtung auf die großen Männer herab, welche in so unwürdigem Gefäß die Früchte ihres Geistes darboten. Und weicht auch dieses Urteil bald von neuem einer weniger einseitigen Anschauung, so verhindert doch die Überschätzung des Altertums und des Lateinischen jedes irgendwie reichere Wachstum der nationalen Litteratur, und nur ein seichtes Bächlein zieht sich von der Poesie Boccacio's herüber zu der Lorenzo's von Medici. Volkstümliche religiöse Lieder, wie sie Jacopone da Todi gedichtet hatte, die sogenannten Lauden, wurden noch viel gedichtet, und reichere Pflege fand außerdem noch das geistliche Schauspiel, dessen Heimstätte vor allem in Florenz stand.

Hier lebte naturgemäß noch am mächtigsten die Erinnerung an die großen Florentiner fort, welche zuerst eine gewaltige und dauernde Litteratur in der Volkssprache begründet hatten, und in Florenz weckte man auch jetzt wieder die nationale Poesie von neuem aus dem Schlafe auf. Hier bildete

Digitized by Google

ſich um Lorenzo de Medici ein Kreis von Gelehrten und Dichtern, welche ſich die neue humaniſtiſche Bildung in ihrer höchſten Vollendung

Lorenzo de Medici.
Nach G. Traballeſi geſtochen von C. Faucci (1769).

angeeignet hatten, das reinſte und klaſſiſchſte Latein ſchrieben und aufs innigſte mit der Welt der Antike vertraut waren, mit dieſer gelehrten

Bildung aber auch eine lebendige Teilnahme für volkstümliche Sprache und Dichtung verbanden. Lorenzo ſelber übernahm die Verteidigung des Italieniſchen, das er mit warmer Begeiſterung rühmt und des Ausdrucks der erhabenſten Gedanken und Gefühle für fähig erklärt. Und nicht nur als der eines Mäcenas glänzt ſein Name am Eingang dieſer neuen Kunſtepoche, ſondern auch als der eines ihrer hervorragendſten ſchöpferiſchen Talente. Die Geſtalt Lorenzo's de Medici (1448—1492) gehört der Geſchichte an, welche ihn den „Prächtigen" genannt hat. Florenz genoß unter ſeiner Regierung zwölf Jahre des Friedens, in welchen der Reichtum der Stadt zunahm, Handel und Gewerbe, Kunſt und Wiſſenſchaft blühten. Man hat ihn um ſeiner Fürſtentugenden willen über alles geprieſen und als das Ideal eines Herrſchers hingeſtellt, man hat ihn als den moraliſchen Verderber ſeines Volkes, als den Totengräber der florentiniſchen Freiheit gebrandmarkt. Am nächſten aber kommt er wohl dem römiſchen Auguſtus. Coſimo von Medici, ſein Großvater, der Begründer des Ruhmes des Hauſes Medici, der Stifter der neuplatoniſchen Akademie, hatte ihm die ſorgfältigſte Erziehung im Geiſte des Humanismus zu teil werden laſſen, und Lorenzo machte dieſer Erziehung alle Ehre, als er an ſeinem Hof die hervorragendſten Gelehrten und Künſtler verſammelte, einen Ficino und Pico della Mirandola, Poliziano, Benivieni und die Brüder Pulci; auch Michel Angelo führte dort ſeine erſten Arbeiten aus. Die Poeſie Lorenzo's iſt die eines ſehr beweglichen, jedem neuen Eindruck ſich hingebenden Geiſtes, eklektiſcher Natur und ohne ſtarke Eigenart und Urſprünglichkeit, der aber wunderbar geſchickt bald dem einen, bald dem anderen Vorbild ſich anſchmiegt und durch ſchillernde Vielſeitigkeit, Reichtum der Melodien erſetzt, was dieſen an Originalität abgeht. Er hat in der Schule Dante's und Petrarca's ebenſo eifrig gelernt, wie in der der römiſchen Klaſſiker, und wie er ſich in die vornehme und gelehrte Bildungspoeſie hineinfinden kann, ſo hat er auch Sinn für die realiſtiſche Poeſie und dichtet treulich im Geiſte der leichten, gefälligen und witzigen Volkspoeſie Tanzlieder und Karnevalsreime. Bald ernſt, ideal und von feierlicher Würde, bald ironiſch, ſpöttiſch und kindlich ausgelaſſen, Humaniſt und Gamin zu gleicher Zeit, ſchlägt dieſer Dichter leicht all die wichtigſten Saiten an, die in den nächſtfolgenden Jahrzehnten noch lauter und klarer erklingen werden.

Nicht ſo vielſeitig, nicht ſo ungezwungen natürlich iſt Angelo Poliziano (1454—1494), aber dafür ein viel eleganterer Formaliſt, ein echter Klaſſiciſt, der an Reinheit der Sprache und Adel der äußeren Formen, an harmoniſcher Weichheit und an Wohlklang des Verſes alle ſeine Vorgänger überholt. Freilich war ihm, dem großen klaſſiſchen Philologen, dieſe Form auch alles. Die neulateiniſche Poeſie des Humanismus in Italien wird von ihm zu ihrer Höhe emporgeführt, und nur um ſeinen fürſtlichen Gönnern zu gefallen, um ihre Feſtlichkeiten zu verſchönern und ihre Neigungen zu

verherrlichen, ſtellt er, der Typus des Hofdichters, ſeine Kunſt der ſchönen Rede auch in den Dienſt der Nationallitteratur. Er verkörpert den reinen Typus jenes ſchönheitſeligen Klaſſicismus, der in dem Genuß der bloßen Form, der ſinnlichen Erſcheinung ſchwelgt. In ſeinen „Stanze per la Giostra“ beſingt er, ein eleganter Panegyriker, die Liebe Giuliano's de Medici und den Ruhm, welchen dieſer in einem Turnier davongetragen hatte, wobei

Angelo Poliziano.

der Dichter ſeine beſte Kunſt in der Schilderung und Landſchaftsmalerei entfaltet. Am bekannteſten hat ihn ſein „Orpheus“ gemacht, als das erſte nicht in lateiniſcher Sprache geſchriebene Erzeugnis der neuen „commedia erudita“, des gelehrten, aus der Nachahmung der Antike entſtandenen Dramas, wie es in den Kreiſen der Humaniſten ſich entwickelt hatte. Nachdem man mit den Aufführungen des Plautus und des Terenz

in der Urſprache angefangen hatte, that man in Ferrara am Hof Ercole's von Eſte einen Schritt weiter und brachte die römiſchen Komödien in italieniſchen Überſetzungen zur Darſtellung, — ſo daß die That Poliziano's jetzt die nächſte Folge ſein mußte: zur Feier des Einzugs des Kardinals Francesco Gonzaga in Mantua dichtete er einen antiken Stoff, die bekannte Mythe von Orpheus, nach antikem Muſter und Geſchmack zu einem Feſtſpiel in italieniſcher Sprache um. Das dramatiſche Element iſt natürlich noch ſchwach, die Lyrik überwiegt in den ſehr kurzen fünf Akten, und da ohne Zweifel verſchiedene Teile mit Muſikbegleitung vorgetragen wurden, ſo ſtände der „Orfeo" ebenſowohl am Eingang des neuen Dramas wie der Oper.

Den antikiſierenden Neigungen Lorenzo's entſprach die Muſe Poliziano's; ſeinen realiſtiſch-volkstümlichen Beſtrebungen, ſeiner Freude am Spaß und munterer Komik kam Luigi Pulci entgegen, der Bahnbrecher des italieniſchen Renaiſſance-Epos, wie Poliziano der Bahnbrecher des Dramas war, nur daß das Epos eine ganz anders freie, reiche und neue Entwickelung nahm als die theatraliſche Poeſie. Die phantaſtiſchen Erzählungen von Karl dem Großen, von Roland und den anderen Paladinen, ſowie von König Artus' Tafelrunde waren zuerſt in der franko-italieniſchen Periode auch nach Italien gedrungen und allmählich zu einer echten Volkslitteratur geworden. Mehrfach wurden ſie in erſchrecklich langen Epen neu bearbeitet, und zwar in dem ganz volkstümlich rohen und kindlichen Geſchmack, der nur recht viel erzählen hören will, Wundergeſchichte auf Wundergeſchichte. Bänkelſänger, cantastoni, noch heute auf Sizilien und in Neapel bekannt, trugen ſie auf Märkten und Straßen dem Volke vor. Oft vereinigten ſich dabei Dichter und Sänger in einer Perſon. Einige Proſaromane, in der Zwiſchenzeit vielfach entſtellt und umgemodelt, erhielten ſich ſogar bis in die Jetztzeit hinein, wie bei uns die Geſchichte von dem hörnernen Siegfried, den vier Haimonskindern, der ſchönen Meluſine und andere ähnliche Erzeugniſſe. Dieſe ungeſchlachte Poeſie erfüllte Luigi Pulci wieder mit dem Geiſte der höheren geiſtigen und künſtleriſchen Bildung. Geboren iſt er am 15. Auguſt 1432, geſtorben 1484 und hatte zwei Brüder, Bernardo (1438—1488) und Luca (geb. 1431), die ſich ebenfalls als Dichter einen Namen gemacht haben. Was das Volk ſich gläubig erzählte und anhörte, die Geſchichte von fabelhaften Kämpfen und Abenteuern, Zaubereien und Sarazenenbekehrungen, wird für den gebildeten Jünger der Renaiſſancezeit, der in religiöſen Dingen dem Skeptizismus und noch mehr der allgemeinen Gleichgiltigkeit huldigt, zu einem Gegenſtand der künſtleriſchen Heiterkeit. Mit halbem Ernſt und halber Ironie berichtet er in ſeinem Epos „Morgante" von Rolands Heldenthaten und den burlesken Heldenſtreichen des von Roland beſiegten und zum Chriſtentum bekehrten Rieſen Morgante, der mit einer Sturmhaube auf dem Kopfe, an

der Seite ein roſtzerfreſſenes Schwert und in der Hand einen Glockenſchwengel als Knappe hinter dem großen Paladine Kaiſer Karls einherzieht. Ohne daß der Dichter es völlig will, ſchreibt er zum Teil eine Parodie auf das Rittertum, die mittelalterliche Welt und die mittelalterliche Poeſie, die er in der Auffaſſung eines Karrikaturiſten ſieht, eines noch unfreien Künſtlers, der zwiſchen der mittelalterlichen Phantaſiewelt und der Wirklichkeitswelt der modernen Kunſt unſicher einherſchwankt, den Zwieſpalt zwiſchen beiden ahnt, jene verlaſſen, dieſe noch nicht erreicht hat und ſo in jene geteilte Gemütsverfaſſung hineingeraten iſt, aus welcher Ironie, Satire und die Kunſt der Karrikatur hervorwachſen. Aber der alte Geiſt wacht immer wieder auf, zu tief ſteckt in der Zeit noch ein letztes ritterliches Element, das künſtlich erhalten werden ſoll, und der ſpöttiſche Zug macht auf einmal dem Ernſte Platz. Man kann doch nicht wiſſen, ob in den Geſchichten nicht etwas Wahres erhalten iſt.

Um dieſelbe Zeit entſtand an dem glänzenden Hofe von Ferrara, unter der ſtetigen Teilnahme des Herzogs Ercole von Eſte, ein anderes Epos, „Der verliebte Roland“, von Matteo Mario Bojardo, dem Grafen von Scandiano, (geb. gegen 1434, geſt. 1494) gedichtet. Wenn Pulci, der bürgerlich-demokratiſche Florentiner, den „Populären“ vorſtellt und als witziger, volkstümlicher Spaßmacher die höfiſche Geſellſchaft erheitern will, unterhält Bojardo, der Sproß aus vornehmem Hauſe, dieſe als Ariſtokrat im Leben und in der Kunſt. Das lautere Lachen des Florentiners wird bei ihm zu einem feinen, ironiſchen Lächeln, der burleske Spaß zu einer ruhigen Heiterkeit, und wenn jener die Bänkelſängerpoeſie in die höhere Litteratur einführte, ſo geſtaltete dieſer das Epos des mittelalterlichen Adels, das eigentliche höfiſch-ritterliche Epos, nach dem neuen Renaiſſancegeſchmack um. Roland, der Kämpfer, der furchtbare Glaubensſtreiter, dem das Volkspoem ſich nicht anders als ewiger Keuſchheit geweiht vorſtellen mochte, wird nun zum Helden eines Liebesepos, und damit verſchwindet bis auf den letzten Reſt jener ernſte, pathetiſche Charakter, der urſprünglich den chansons de geste innegewohnt hatte, der Reſt jenes mittelalterlichen Gefühles, das in den Paladinen Karls des Großen Streiter für die höchſten Ideale der chriſtlichen und ritterlichen Welt erblickte. Roland iſt nun nicht mehr die Geſtalt einer realiſtiſchen Kunſt, die eine Wirklichkeitswelt ſich aufbaut, in der ſie ſelber lebt und mit der ſie empfindet, ſondern Typus einer weltflüchtigen, romantiſchen Kunſt, welche in ihrer eigenen Welt ſich nur als fremde Beobachterin und Beſchauerin fühlt, — einer Luxuskunſt für eine vornehme, nach Zerſtreuung und Unterhaltung lüſterne Geſellſchaft, die nichts als ſchwelgen und ſybaritiſch genießen will. Bojardo bekennt ſelber, daß er den Orlandos und Rinaldos, den Glaubensſtreitern und Schlachtenhelden keinen Geſchmack abgewinnen kann; nur Liebe verleiht des Ruhmes Krone, und höher als Karls Paladine ſtehen die durch Waffen

Digitized by Google

und durch Liebe berühmten Artusritter, welche mit ihren Damen auf Abenteuer auszogen. Die Kerlingiſchen Helden verwandeln ſich infolgedeſſen bei Bojardo zu Artusrittern, Roland wird zum verliebten Roland, und all

Matteo Mario Bojardo.

die anderen berühmten Streiter, Rinaldo, Ferraguto und wie ſie ſonſt heißen, kennen nur noch das eine Verlangen, die Gunſt Angelika's, der Tochter Galafrone's, des Königs von Catao (China), zu gewinnen. Der

Kampf der verliebten Nebenbuhler um Angelika, die Abenteuer der einzelnen Ritter, welche von Land zu Land ziehen, immer neue Wundergeschichten erleben und bald hierhin, bald dorthin durch Zauberei, Räuber, Drachen und sonstige Ungeheuer gelockt oder gestoßen werden, bilden den Inhalt der Dichtung. Das Ganze wäre thöricht und insipid wie ein spätgriechischer Roman, wenn nicht in Bojardo schon so lebendig jenes rein ästhetische Auffassungsvermögen steckte, das uns bei der Betrachtung Ariosts näher beschäftigen soll. Bojardo ist aus demselben Holze geschnitzt wie sein größerer Nachfolger, und dieser brachte nur die letzte künstlerische Vollendung, Vertiefung und Verfeinerung von Form und Inhalt.

Jacopo Sannazaro.
Nach Rafael Sanzio gestochen von P. Ghigi.

Am Musenhofe von Neapel lebte hochgeehrt Jacopo Sannazaro (1458—1530), neben Giovanni Pontano, dem vortrefflichen neulateinischen Poeten, das hervorragendste Mitglied der neapolitanischen Akademie, welche wie die Florentiner damals einen Mittelpunkt der humanistischen Studien bildete. Auch Sannazaro dichtete lieber und besser in der Sprache Cicero's: ein Gedicht von der Geburt der Jungfrau, das ziemlich wunderlich den biblischen Stoff mit klassischen mythologischen Bildern und Schilderungen ausschmückt, Elegien, Epigramme, Fischeridyllen. Ein Künstler, wie Poliziano, wesentlich Sprachtechniker und eleganter Formalist, begründet er mit seiner in italienischer Sprache geschriebenen und aus Vers und Prosa gemischten „Arcadia" den Schäferroman der Renaissancezeit. Die Dichtung machte bei ihrem Erscheinen ungeheures Aufsehen, wurde viel nachgeahmt und ließ in allen Litteraturen die Schäferdichtung üppig aufblühen. Aus der Lektüre Theokrits und Vergils, aus dem Geiste der reinen Nachäffung war diese zuerst entstanden, und nach dem Vorgange des letzteren war es auch den neulateinischen und italienischen Poeten dieser Zeit nicht um eine realistische Darstellung des Landlebens, von Bauern und Hirten zu thun; das Schäfer-

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

gewand iſt nur ein Maskenkoſtüm für die Herren und Damen der vornehmen Geſellſchaft, und die Schaf- und Ziegenhirten ſprechen daher ſo zierlich und gewählt, ſo galant und gebildet, wie es für Hofleute ſich geziemt. Das Gedicht wird damit zu einer Schilderung des Lebens und Treibens in den Paläſten der Fürſten, der bunten Feſtlichkeiten, Maskeraden, Turniere, Spiele und Jagden, an denen die Zeit ein ſo großes Gefallen fand, nur daß die äußere Scenerie ſcheinbar eine andere iſt, wie man im Karneval durch einige Malereien und Dekorationen einen Saal in eine Waldlandſchaft verwandelt. Dieſe höfiſche Feſtſpielpoeſie gab dann vortreffliche Gelegenheiten, auf allerhand Ereigniſſe des Tages, Hochzeiten, Geburten und ähnliches, anzuſpielen, die galanten Abenteuer und Liebesgeſchichten der Edelleute, durchſichtig genug für die Eingeweihten, wiederzuerzählen und den Fürſten und hohen Gönnern tauſend Schmeicheleien zu Füßen zu legen. Die Nichtigkeit des Inhalts mußte dann wieder durch raffinierte Form und alle Künſte der klaſſiciſtiſchen Schönrednerei ausgeglichen werden. Glanzpunkte dieſer Poeſie ſind die farbenreichen maleriſchen Landſchaftsſchilderungen, wie ſie das lebendige Naturgefühl der Renaiſſancezeit liebte, die Schilderungen von Grotten, Hainen und Inſeln, wundervollen Mondſcheinnächten und ſtillen Abenden. Und für die tieferen Poeten wird dann auch das Leben in der Einſamkeit unter den Hirten zu jenem Leben im reinen Glück und im vollkommenen Frieden, wie es von jeher die Sehnſucht der Menſchheit war. Der rauhen Wirklichkeit ſtellt man die Idealwelt entgegen, wie das Thomas Morus in ſeiner „Utopia“ und Campanella in ſeinem Sonnenſtaate gethan hatten. Man will nicht bloß phantaſieren und Bilder eines leeren Schlaraffendaſeins für eine genußſüchtige Geſellſchaft entrollen, ſondern den ernſten Denkern eine Weltanſchauung geben, den Weg der Erlöſung zeigen. So feiert Taſſo in ſeiner Hirtendichtung das goldene Zeitalter und erhebt ſich zu einem reinen und klaren Bekenntnis der individualiſtiſchen Moralphiloſophie des Jahrhunderts. Nicht iſt ihm das goldene Zeitalter deshalb ein Zeitalter des Glücks, weil da die Flüſſe von Milch quollen und die Büſche von Honig träuften, —

Nein, golden, weil der leere
Nam' ohne Sinn und Weſen,
Dies Götzenbild des Wahns, der Nichtigkeiten,
Dies, was hernach als Ehre
Ein blind Geſchlecht erleſen,
Gewaltſam wider die Natur zu ſtreiten,
Noch nicht die Süßigkeiten
Unſchuldig reiner Liebe
Vergällt mit bittern Schmerzen
Den jugendfrohen Herzen;
Sie folgten frei der Neigung holdem Triebe,
Weil ein Geſetz die Welt
Beglückend band: Erlaubt iſt, was gefällt.

Sannazaro's „Arcadia" trägt wie der gesamte Schäferroman mehr lyrisch-beschreibenden als epischen Charakter. Der Verfasser erzählt darin, wie er von Liebe gequält kein anderes Heilmittel gegen seine Krankheit fand, als die Entfernung von Neapel, und wie er auf seiner Reise nach Arkadien kam und dort als Hirt unter Hirten weilte; er schildert mit petrarchischer Empfindungsweise das reine, allem Edlen gewidmete Leben seiner neuen Gefährten, ihre Feste, Spiele, Tänze und Gesänge, und versteht eigentlich unter den Hirten die mitstrebenden Genossen, die Jünger des Humanismus und der neuen Weltanschauung, welche, auf den Höhen der Menschheit einherwandelnd, die Ruhe der Seele gefunden haben. Der Geist des Platonismus schwebt über den glücklichen Gefilden Arcadias.

Die Renaissancepoesie in Italien auf ihrer Höhe. Ariost.

Nach dem Tode des klugen Lorenzo de Medici geriet das Gleichgewicht zwischen den italienischen Kleinstaaten wieder ins Schwanken; Piero, sein unfähiger Sohn veranlaßte durch seine ränkesüchtige Politik den verhängnisvollen Einfall der Franzosen unter Karl VIII., und in gegenseitigem Kampfe zerfleischen sich die Söhne derselben Nation. Öfter bekämpfen sie sich untereinander mit größerem Hasse, als sie die Fremden bekämpfen, deren Bundesgenossenschaft man sucht, deren Feindschaft vernichten kann. Das in so viele Republiken und Fürstenherrschaften zerfallene Land steht hilflos gegenüber den modernen Einheitsstaaten, wie sie sich in Frankreich und Spanien herangebildet hatten. Um ihnen einigermaßen gewachsen zu sein, bedarf es einer außerordentlich klugen und vielfach ränkevollen Politik. Große Diplomaten, wie Machiavelli, Francesco Guicciardini zählen mehr als große Feldherren. Die Fürsten gehen ihren egoistischen Interessen nach und streben nach der absoluten Macht, während das arme Volk, von Söldnerscharen ausgesogen, den Steuerlasten erliegend, heimgesucht von Seuchen und Hungersnöten zu einer dumpfen und stumpfen Masse herabsinkt. Wohl fühlen die besseren Geister mit tiefem Schmerz den allgemeinen Verfall und zeigen, wie Machiavelli, den Weg der Rettung. Klagende Stimmen tönen aus der Dichtung hervor, und das Ideal der nationalen Einheit, welche erst unser Jahrhundert dem Lande bringen soll, leuchtet dem einen und dem anderen, selbst einem Leo X., als Ziel voran. Aber es bleibt beim Klagen und Pläneschmieden.

So bietet das 16. Jahrhundert der trüben Bilder in Hülle und Fülle, und führt dennoch den Namen des goldenen Zeitalters der italienischen

Digitized by Google

Poeſie, der ihm auch bleiben wird, ſolange der klaſſiciſtiſche Geſchmack und die Anbetung der Antike die Herrſchaft behaupten. Nach dem größten der vielen Mäcene, welche im 16. Jahrhundert die Dichtung und die Kunſt unter ihren Schutz genommen hatten, nennt man dieſe Periode auch das Zeitalter Leo's X. Leo X., der 1513 den päpſtlichen Thron beſtieg, hatte die künſtleriſchen Neigungen ſeines Vaters, Lorenzo's des Prächtigen, geerbt, die echte mediceiſche Prachtliebe und Freigebigkeit und vornehme Bildung. Ihm genügte es, durch äußerliche Ceremonien ſeine Zugehörigkeit zum Chriſtentum zu erweiſen, aber innerlich war er der Freigeiſt, der allem Religiöſen gleichgiltig gegenüberſtand und nichts ſo verdrießlich fand, wie asketiſches Bußpredigertum. Gleich ſeinem Vater verband er das Verſtändnis für die vornehme Formenſprache des Klaſſicismus mit der Freude am volkstümlichen Spaß, derber Komik und kindlicher Ausgelaſſenheit. In ſeinen Tagen vollendete Lodovico Arioſto, was Pulci und Bojardo angefangen hatten, und legte den Eckſtein der romantiſchen Dichtung des Renaiſſance-Jahrhunderts.

Wie Bojardo lebte auch Arioſt am Hofe von Ferrara und atmete dieſelbe Luft, ſtand im Bannkreis derſelben Umgebung, wie ſein großer Vorgänger. Er war im September 1474 zu Reggio in der Lombardei geboren, ſtudierte Jura und widmete ſich dann, ſeiner Neigung folgend, ganz den klaſſiſchen Studien und ſchönen Wiſſenſchaften. Bald begann er lateiniſch zu dichten. 1503—1517 lebte er im Dienſt des Kardinals Hippolyt von Eſte, deſſen philiſtröſe Geſinnung den Künſtler wenig zu würdigen wußte, fand dann einen beſſeren Gönner in dem Herzog Alphons I. von Ferrara, verwaltete von 1522—1525 als Civilgouverneur unter den ſchwierigſten Umſtänden die Garfagnana, damals ein wildes von einer ſehr rohen Bevölkerung bewohntes Bergland an den Abhängen des Apennin, und übernahm vom Jahre 1525 an die Leitung des Hoftheaters in Ferrara, das ſich der beſonderen Gunſt des Herzogs zu erfreuen hatte. Er ſtarb am 13. Januar 1533.

Als Luſtſpieldichter folgt Arioſt den Spuren der Alten, und natürlich ahmt er Plautus und Terenz in ſeinen Jugenddichtungen „La Cassaria“ („Die Kiſte“) und „I Suppositi“ („Die Unterſchobenen“) noch ſklaviſcher nach als in den ſpäteren Werken, „Il Negromante“, „La Lena“ und „Gli studenti“. Er gehört überhaupt zu den erſten, oder iſt vielleicht ſogar der erſte unter denen, welche die „regelrechte Komödie“ in die Litteratur eingeführt haben und ſteht mit an der Spitze der italieniſchen Dramatiker dieſer Zeit. Zur Selbſtändigkeit hat ſich jedoch auch Arioſt auf dieſem Felde nicht erheben können. Bedeutender ſind ſeine in Terzinen geſchriebenen „Satiren“ und das bedeutendſte der „Orlando furioso“ („Der raſende Roland“), eine Fortſetzung von Bojardo's „verliebtem Roland“, deſſen Hauptteil, die vierzig erſten Geſänge, im Jahre 1516 erſchienen ſind.

Digitized by Google

In Arioſts „raſendem Roland“ hat ſich die italieniſche Renaiſſancepoeſie auf ihre glänzendſte Höhe erhoben. Wieder ein Werk, alle Eigenſchaften in ſich vereinigend, welche eine Großſchöpfung der Weltlitteratur kennzeichnen. Es iſt der deutlichſte und klarſte Ausdruck einer Geiſtes- und Kunſtentwickelung, die das ganze Erbe der Vorzeit übernommen hat, es bereichert und eigenartig umwertet und für die Zukunft auf Zinſen anlegt. Es iſt ein Ausdruck der italieniſchen Volksſeele und damit eine nationale Schöpfung. Es iſt aus ſeiner Zeit heraus geboren und damit eine moderne Dichtung, welche das beſondere Denken und Empfinden einer Zeit verkörpert und deren ganze inneren Zuſtände abſpiegelt, dennoch aber auch allgemeinzeitlich, weil es den wirkenden Geiſt offenbart, nicht aber an allerhand vorübergehenden zufälligen Erſcheinungsformen haften bleibt. Es beſchreibt nicht die Zeit, ſondern iſt aus ihrem Innerſten heraus gedacht und gefühlt worden. Was aber eine Zeit auch in beſonderer Stärke immer fühlen und empfinden mag, Weltluſt oder Weltverachtung, jugendliche Begeiſterung oder müde Blaſiertheit, — was in ihr lebt, lebt zu allen Zeiten in der Seele der Menſchheit. Arioſt iſt nun der Dichter all jener, welche in heiterer, unbekümmerter Lebensfreude, in froher „Fleiſchesluſt“, behaglich-luxuriöſem Epikureismus und in anmutsvoll ſchöner Sinnlichkeit den höchſten Reiz des Daſeins ſehen.

Lodovico Arioſto.

Die Zeit der Renaiſſance hat der europäiſchen Menſchheit die Fähigkeit wiedergewonnen, die Welt mit reinen Künſtleraugen und Künſtlerſinnen aufzunehmen und zu genießen, eine Fähigkeit, welche ſie ſeit dem Untergange von Hellas und Rom verloren hatte. Griechenland iſt in der That

neu erstanden, neu geweckt jenes durch und durch ästhetische Anschauungsvermögen, das die große, wunderbare Gabe des hellenischen Volkes war. Und mit Ariost tritt zum erstenmale in die Geschichte der neueren Litteratur der Dichter ein, der stark und mächtig diese Kraft empfinden läßt, der alle Geistesfähigkeiten in den Dienst des Ästhetischen stellt, der erste Nur-Künstler, der nichts als Künstler sein will, der Prophet und Bahnbrecher all der kommenden Atelierpoeten, welche das l'art pour l'art auf ihre Fahnen geschrieben haben. Bis dahin war die Dichtung Dienerin der Religion und der Kirche, wie Philosophie und Wissenschaft Magd der Theologie gewesen; sie sollte bessern und bekehren, loben, verspotten und satirisieren; sie reflektierte und definierte. Dante hatte diese Kunst vollendet; ein großer Dichter, der nicht wußte, was Kunst heißt, und nicht sein Sehen und Empfinden, sondern sein Wollen, nicht seine Sinnlichkeit, sondern seine Sittlichkeit für das Wesentlichste seines künstlerischen Schaffens ansah. Petrarca ahnte, vom Hauch der Antike berührt, die neuanbrechende Zeit, welche der ausschließlich herrschenden religiösen Weltanschauung eine ästhetische an die Seite und zum Teil über sie setzen sollte, aber erst Ariost ist durch und durch erfüllt vom Geist dieser großen Welt, der Welt des Schönheits- und Formkultus, der reinen Gestaltungsfreude. Wie gewöhnlich erscheint die neue Kunst zuerst in ihrer schroffsten Einseitigkeit, als reine Nur-Kunst, als Kunst von wesentlich formalistischem Gepräge; Ariost ist der typische Atelierdichter mit allen Schwächen und Vorzügen eines jeden Poeten, dem alles auf das „Wie" und nichts auf das „Was" ankommt, Dante's entschiedenster Gegenpol.

Sein großer Vorgänger war an dem, was er schilderte, mit allen Empfindungen und Leidenschaften beteiligt; seine Welt und seine Menschen besaßen die höchste Realität für ihn, und er war aufs innigste mit ihren Leiden und Freuden verwachsen. Diese Welt war seine Welt, diese Menschen mit ihm eines Fleisches und Blutes. Die furchtbaren Strafen, unter denen die Gottlosen leiden, können auch ihn erreichen, die höchste Wonne, die Versunkenheit in Gott, darf er erhoffen. Mensch und Künstler sind Eins. „Ich" lautet der Untertitel der Komödie. Das alles ist bei Ariost gerade umgekehrt. Heiter lächelnd mit gekreuzten Armen sitzt er in der Loge eines Theaters und sieht ein buntes, lustiges und lautes Schauspiel an sich vorüberziehen; nicht einen Augenblick lang empfindet er die Vorgänge des Schauspieles als Wirklichkeiten, und nicht einen Augenblick lang verspürt er Mitleid, Furcht und Freude, weil er die handelnden Menschen des Dramas mit sich verwandt fühlt und von ihnen etwa glaubt, daß sie das Gleiche ertragen müßten wie er. Was auf der Bühne vorgeht, entzückt seine Phantasie und bringt sein Herz in Wallung, aber als ein schöner Schein nur sein ästhetisches Empfinden; er sitzt zurückgelehnt da als ruhig beobachtender Künstler und freut sich an dem Spiel harmonischer Farben,

Digitized by Google

an der Anmut und Natürlichkeit der Bewegungen, an der überraſchenden Gruppierung und dem ſinnlichen Wohllaut der Stimme. Ein ſchmerzverzerrtes Geſicht macht ihm nicht Pein, ſondern Luſt, denn es weckt nicht die Bilder menſchlicher Not und tiefen Elends in ihm auf, ſondern er ſieht nur die charakteriſtiſchen Linien und Falten, die verblüffende Wahrheit des Ausdrucks und fühlt, künſtleriſch erglühend, die Beredſamkeit dieſer Linien, die eine ganze Tragödie erzählen, fühlt die Macht der Malerei, welche mit ein paar Strichen und Farben ein Menſchenleben ſchildern kann.

Eine ſo extreme rein künſtleriſche Anſchauungsfähigkeit war etwas unendlich Bedeutſam-Großes in der Entwickelung, ein ſolcher Radikalismus notwendig zur Überwindung einer unendlich langen Periode, da die Kunſt wie ein Dornröschen im Schlummer gelegen hatte. Aber möglich war dieſer Radikalismus auch nur bei einer Poeſie, welche für die reale Alltäglichkeit gar kein Intereſſe beſaß und dafür ganz in Träumen und Phantaſien ſchwelgte. Petrarca hatte ſich ſchon aus ſeiner Zeit hinweggeſehnt und weilt mit ſeinen Gedanken in einer fernen Vergangenheit als in dem goldenen Zeitalter des Glücks und der Schönheit. Petrarca empfand den Zwieſpalt zwiſchen Vergangenheit und Gegenwart und war weder Bürger dieſer noch jener Zeit. Für Arioſt iſt aber auch dieſer Zwieſpalt überwunden, er kennt ihn nicht mehr, und das Leben in der Fremde hat etwas völlig Natürliches und Selbſtverſtändliches für ihn. Auf ſeiner Poeſie ſteht in unſichtbaren Lettern das Wort Michel Angelo's: „Von der Gegenwart nichts zu ſehen und zu hören iſt das höchſte Glück.“ Und dieſes Bekenntnis macht Arioſt für Europa zum eigentlichen Schöpfer der romantiſchen Poeſie, zu deren Weſen die Flucht vor der Wirklichkeit und die Abwendung von der eigenen Zeit gehört, die Verſunkenheit in Träume und Vergangenheiten, ſo daß ſich der Dichter weit mehr den Spielen und Launen ſeiner Einbildungskraft hingiebt, als daß er aus der Naturbeobachtung heraus möglichſt naturwirkliche Geſtalten zu zeichnen ſucht. Und trotz dieſer Abwendung von der eigenen Zeit ſoll Arioſt, wie oben zu leſen ſteht, ein wahrhaft moderner Poet ſein, der das innerſte Fühlen und Denken ſeiner Mitlebenden geſtaltete? Gewiß! Nur die objektive Welt des Dichters iſt eine romantiſche, nur ſeine Stoffe, ſeine Geſtalten ſind nicht der Zeit, nicht der Naturwirklichkeit nachbeobachtet, ſondern Vergangenheitsmenſchen und von phantaſtiſchem Weſen, aber der Poet ſelber kommt als echter Sohn ſeines Jahrhunderts, der dieſe romantiſche Welt mit den Augen des Renaiſſancemenſchen betrachtet, wie ein Renaiſſancemenſch denkt und empfindet. Seine Modernität und ſein Nationalismus ſind im rein künſtleriſchen „Wie“ begründet, in der Art aufzufaſſen und zu geſtalten, im Formalen.

Arioſts Epos iſt eine unmittelbare Fortſetzung von Bojardo's „verliebtem Roland“, und all die tapferen Ritter und ſchönen Jungfräulein, chriſtlichen und heidniſchen Helden, Zauberer und Feen, all die Abenteuer

Digitized by Google

und Wundergeschichten, bekannt aus den Ritter-Epen und -Romanen von Karl und Artus und ihren Paladinen füllen auch hier den Inhalt aus. Es kommen dazu die pikanten Histörchen und die schlüpfrigen Geschichtchen, welche durch die Novellen- und Schwanklitteratur verbreitet waren und die Götter- und Naturmythen, die Heldensagen der Antike. Aber welch ein Unterschied zwischen dem Epos Ariosts und einem mittelalterlichen Ritterroman! Der mittelalterliche Erzähler stand seinen Märchen gläubig wie ein Kind gegenüber, folgte mit Spannung der Handlung und nahm erregt an den Vorgängen teil. Ein Roland war ihm nicht nur eine Wirklichkeitsfigur, sondern auch ein Ideal, von dem er deshalb mit Pathos und feierlichen Worten redet. Einer derartigen rein menschlichen Teilnahme stand, wie gesagt, Ariost völlig fremd gegenüber. Mit dem Lächeln der Ironie und der Skepsis, das den Söhnen der Renaissance in Italien charakteristisch ist, trägt er seine Geschichten vor, wie ein Mensch von heute Märchen erzählt, sich bewußt, daß es Märchen sind. Und er will keineswegs mit ihnen nur Spannung erzeugen. Denn spannend sind diese Geschichten für ihn ebenso wenig, wie für uns ein Ritterroman es ist, mit all seinen Kämpfen und Wundern, die sich immer ganz gleich sehen, und von denen wir im voraus wissen, wie sie verlaufen. Die Handlung besitzt für Ariost wenig Wert, und es heißt ihn gänzlich mißverstehen, wenn man ihn, wie es gewöhnlich geschieht, den glänzendsten Unterhaltungspoeten nennt, sein Werk die Krone der Unterhaltungslitteratur. Ebenso mißverstanden hat ihn Settembrini, welcher den „rasenden Roland" als eine symbolisch-allegorische Dichtung hat deuten wollen und in ihr eine Darstellung des großen Kampfes zwischen Orient und Occident erblickte. Beide Mißverständnisse sind aus der so allgemein verbreiteten Unfähigkeit erwachsen, welche eine Dichtung gar nicht rein ästhetisch als Kunstwerk, Welt und Kunst eben nicht mit Ariosts Augen anzusehen vermag, sondern ihr Urteil rein durch den Inhalt, die Tendenzen, die Ideen und die Moral bestimmen läßt. Die Größe Ariosts und seine tiefe, ernste Bedeutung für die Entwickelung der Weltpoesie liegt eben darin, daß er nicht mehr wie die mittelalterlichen Erzähler unterhalten will, nicht mehr wie diese das bloße naiv-kindliche Neugierigkeitsinteresse besitzt und ebensowenig wie die Poesie der in Dante's Komödie gipfelnden Vergangenheit lehren und moralisieren will. Seine Komposition, die beliebig eine Geschichte abbricht und nach langem Zwischenraum wieder aufnimmt, dazwischen zehn andere Geschichten ebenso bruchstückweise erzählt, daß der Leser auf jeder Seite befriedigt abbrechen und das Buch zur Seite zu legen vermag, daß das Gedicht ebenso gut dreißig Gesänge länger, wie dreißig Gesänge kürzer sein kann: diese merkwürdige Komposition ist der charakteristischste Ausdruck der alle Handlungs- und Unterhaltungsreize verachtenden Poesie Ariosts. Ihre Gestalten haben nur malerische und plastische Reize. Es sind Körper und keine Seelen, Formen

Digitized by Google

ohne Inhalt, aber wunderbare Körper und Formen, prangend in den reichsten Gewändern oder in der Schönheit des Nackten, leuchtend in den herrlichsten Farben, voller Mannigfaltigkeit und von süßer Anmut in den Bewegungen. Der Glanz der Farben, der in das Auge des Dichters hineinfällt, das Spiel der Muskeln, der Wohllaut der Stimme, — all das rein Sinnliche in den Erscheinungen der Welt berauscht und entzückt diesen Kunstmenschen, der nur Auge, nur Ohr besitzt und das Bestreben der Renaissancepoesie nach der Objektivität in höchstem Maße offenbart. Ein geschmückter Ritter, der auf phantastischem Zauberpferd hoch durch die Lüfte fliegt, der Kampf mit einem grotesken Meerungeheuer, Angelika, prangend in allen Reizen der Frauenschönheit, — welch eine Fülle von Farben- und Formenreizen ließ sich da auslösen! Ariost ist der erste große Mensch wieder, der stundenlang verzückt auf ein Stück burgunderroten Sammet starren kann, und dem dieses Burgunderrot wirklich dasselbe bedeutet, was der früheren Zeit eine Predigt und ein Kirchenbesuch war, ein Stück Andacht und Religion, eine Erlösung von der Not des Lebens, eine ideale und geistige Macht. Niemand aber, der nicht diesen Farben- und Formenrausch zu teilen vermag, weiß ein Kunstwerk so zu genießen, wie es genossen sein will. Niemand ist Künstler und Dichter, der nicht diese Kraft Ariosts in sich spürt.

So zahlreiche Nachahmungen seine Dichtung auch fand, und mit wie großem Eifer sie auch gelesen wurde, der Dichter steht in seiner tiefsten Eigenart einsam für sich da. Man konnte ihm wohl Äußerlichkeiten ablauschen, aber nicht in das eigentliche Geheimnis seines Schaffens eindringen. Eine gröber materielle Natur wie Teofilo Folengo scheint ihm, wenn man sich an Äußerlichkeiten hält, nahe zu stehen, aber was bei Ariost höchste Künstlerweltauffassung ist, das wird bei diesem zu einem äußeren Formalismus, und die göttliche Gleichgiltigkeit jenes gegen den Stoff, die heitere Erhabenheit über seine Welt verdickt sich zu burleskem und parodistischem Spott, dem der Stoff wieder als das wichtigste Kunstelement erscheint. Teofilo Folengo (1492—1544) wendet als der erste in einer umfangreichen Dichtung, in den „Macaronicae", einem Sang von den Heldenthaten des Baldo von Cipado, die Komik der macaronischen Sprache an, einer tollen Mischung von lateinischen und italienischen Sprachformen; und während er mit dieser Form die Bestrebungen der eleganten Latinisten und den Klassicismus verspottet, macht er sich durch den Inhalt lustig über den mittelalterlichen Ritterroman, dessen tapfere und edle Helden sich bei ihm in Gauner, Spitzbuben, Dummköpfe und Prahlhänse verwandelt haben, wie die Königshöfe und Minneburgen zu niederen Schenken geworden sind. Eine Parodie im ähnlichen Stile ist der „Orlandino", die komisch-satirische und parodistische Darstellung der Kindheit Rolands, und die „Moscheis", eine Nachahmung der Batrochomyomachia, ein Epos vom

Digitized by Google

Krieg der Fliegen und Ameiſen. Als ſehr verſpäteter Nachzügler kommt noch einmal zu Beginn des 18. Jahrhunderts Niccolo Fortiguerri (1674 bis 1736) mit einer parodiſtiſchen Ritterdichtung „Ricciardetto", die von derben Karrikaturen, tollen Übertreibungen und barocken Epiſoden wimmelt.

Die klaſſiciſtiſche Poeſie. Lyrik und Drama.

Das romantiſche und humoriſtiſche Ritterepos hat allein eine eigenartigere Neuentwickelung durchgemacht, und nur in der heiteren Poeſie Arioſts und der Satiriker zerſprengt der Volks- und Zeitgeiſt deutlich die Decke des Klaſſicismus. Weder der Lyrik noch dem Drama fiel ein gleichgünſtiges Los. Sie erhoben ſich beide nicht über die Nachahmung, die Überlieferung und Herkömmlichkeit. Man hat das auf verſchiedenſte Weiſe zu erklären verſucht, aber dabei nur die allgemeinen großen Strömungen des damaligen Geiſteslebens, nicht die beſonderen künſtleriſchen Beſtrebungen im engeren Sinne und die Unterſchiede zwiſchen den verſchiedenen Gattungen der Poeſie in Betracht gezogen. Die Bedingungen, welche für die epiſche Dichtung ſo günſtig lagen, waren deshalb noch nicht von Vorteil für die dramatiſche und lyriſche Gattung. Die italieniſche Poeſie des 16. Jahrhunderts trägt, wie ſchon hervorgehoben, einen durch und durch maleriſchen Charakter; ſie giebt farbenfrohe Schilderungen alles deſſen, was in das Auge hineinfällt, der ganzen äußeren Erſcheinungswelt, aber innerlich empfindet und ſchaut ſie nicht tief. Das Epos konnte ſolcher Innerlichkeit entraten, aber nicht die Lyrik, die immer und in erſter Linie Ausdruck des Empfindungslebens iſt. Die Vorliebe für breit ausladende Schilderungen, die Phantaſiefreude des Renaiſſancemenſchen und ſeine Luſt an bunter, luſtiger Handlung und an reicher Erfindung, an berauſchender Geſelligkeit konnten unmöglich die Lyrik, dieſe Kunſt der Stille und der Einſamkeit, befriedigen, ſondern allein Epos und Drama, und jenes noch mehr als dieſes. Das ſpaniſche Drama, dieſes vollkommene Seitenſtück zum italieniſchen Ritterepos, giebt ein klares Bild von dem Drama, das auch in Rom, Florenz, Neapel und Ferrara hätte aufblühen können, hätte hier nicht die Antike ein ſo viel ſtärkeres Gewicht ausgeübt als dort. Denn gerade, was das Leben und den Reiz des romantiſchen Dramas in Spanien und des romantiſchen Epos in Italien ausmacht, der beſtändige Wechſel von Zeit und Ort, die Fülle der Begebenheiten, die ganze Phantaſietrunkenheit, das mußte der italieniſche Dramatiker, beherrſcht von dem blinden Glauben an die Unübertrefflichkeit der Seneca, Plautus und Terenz, als die ſchlimmſte Verſündigung an dem guten Geſchmack anſehen. Selten erkennt man ſo

deutlich wie an dieſer Stelle die verhängnisſchweren Folgen der Nachahmung und der ſklaviſchen Vergötterung der helleniſch-römiſchen Kunſt. Trachtend nach dem regelrechten Drama, der Einheit von Zeit und Ort, wagte man nicht, ſich, allein von der Phantaſie geführt, in jenen holden Unregelmäßigkeiten, jenen frohen Kreuz- und Querzügen zu verlieren, welche die tiefſte Sehnſucht und Freude der Zeit ausmachten. Der humaniſtiſche Geiſt hatte die Verbindung mit dem Volke zerriſſen und das durch und durch volkstümliche Theater der letzten Vergangenheit, das Theater der Myſterien und Mirakel, der Poſſen und Schwänke veröden laſſen. Radikal, wie er ſich in Italien gebärdete, ermangelte er des geſchichtlichen Verſtändniſſes und brachte nicht eine natürliche Entwickelung der ſchon vorhandenen und

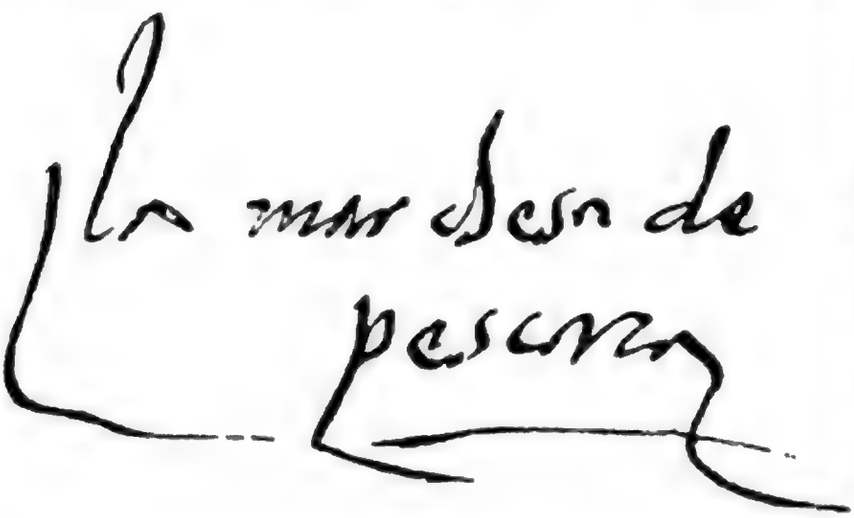
Münze mit dem Bildnis des Kardinals Bembo.

der Volksſeele lieb gewordenen und vertrauten dramatiſchen Formen. So verſchmilzen das gelehrte und das volkstümliche Schauſpiel nicht miteinander, ſich gegenſeitig nährend und kräftigend, ſondern treten feindlich einander entgegen. Das volkstümliche Theater verfällt und geht zu Grunde, das gelehrte bleibt kalt, leer und nüchtern und ein ausſchließlicher Beſitz der engen Kreiſe der gelehrten Welt.

Wir brauchen nicht lange bei den Lyrikern und Dramatikern zu verweilen. Die erſteren wandeln, in dichten Scharen zuſammengedrängt, den von Petrarca eingeſchlagenen Weg; vielfach ſind's nur geiſtloſe Kopiſten, aber auch die beſten immer nur An- und Nachempfinder, welche, wie der Meiſter, eine Liebe des Platonismus, der Entſagung, der erhabenen Keuſchheit und Reinheit wie des Unglücks in ſchmelzenden Tönen feiern, während ſie dabei öfter, wie jener Francesco Molza (1489—1544), ein echt Aretiniſches Leben wüſter Sinnlichkeit führen. Künſtler und Menſch

Digitized by Google

haben auch hier nichts miteinander zu thun: die Gefühlswelt Petrarca's übernimmt man mit, weil ſeine wunderbare Form alle beſtochen hat, weil man, wie er, elegant, bilderreich, maleriſch ſchreiben will, wobei dann das Beſtreben nach Sinnlichkeit des Ausdrucks hier und da ſchon zu Schwulſt, Überhitztheit und Unnatürlichkeit ausartet, wie ſie in der nächſten Periode Marini beſonders zum Siege bringt: Antonio Tebaldeo (geſt. 1537) und Serafino d'Aquila (1466—1500) bereiten deſſen Herrſchaft vor. Der Venetianer Pietro Bembo (1470—1547), der eleganteſte der ciceronianiſchen Latiniſten, Sekretär Leo's X. und von Paul III. zum Kardinal erhoben, der in der Geſchichte des Humanismus und der philologiſchen Wiſſenſchaft eine ſo glänzende Rolle ſpielt, galt ſeiner Zeit als der größte der lebenden Lyriker, weil er Petrarca am ängſtlichſten und genaueſten nachzuahmen wußte. Giovanni della Caſa liebte in ſeinen ſehr ſtudierten Gedichten prächtige Worte, pathetiſche Wendungen, ungewöhnliche, prunkhaft wirkende Wortſtellungen, die ſich von dem anmutig-zarten Stil Petrarca's lebendig genug unterſchieden, daß man Giovanni della Caſa als den Erfinder einer neuen Richtung bewunderte; man achtete eben nur auf die Form und nicht auf den Inhalt. Nur hier und da einer, welcher nicht im konventionellen Liebesgedicht völlig aufging, der mehr als nur Verskünſtler war. Giovanni Guidiccioni aus Lucca (1500 bis 1541) entpreßte das Unglück und die Not des Vaterlandes Klagerufe eines aufrichtigen Schmerzes, eines ernſten und männlichen Patriotismus. Luigi Tanſillo (1510—1584) kämpfte in ſeiner Jugend gegen Türken und Korſaren und verrät auch in ſeiner Poeſie eine kräftige, männliche Natur, die von dem ſchwächlichen Petrarcismus und all dem Modiſchen der Zeit wohl beeinflußt, doch nicht vernichtet wurde. Er bildet wenigſtens eine ſelbſtändige Erſcheinung für ſich, faſt ſo wie Michelangelo Buonarotti, der gewaltigſte unter den großen Bildhauern und Malern des 16. Jahrhunderts, der auch in ſeinen „Sonetten" den trotzig-titaniſchen Geiſt nicht verleugnet. Dante, nicht Petrarca möchte er folgen. Mehr Denker als



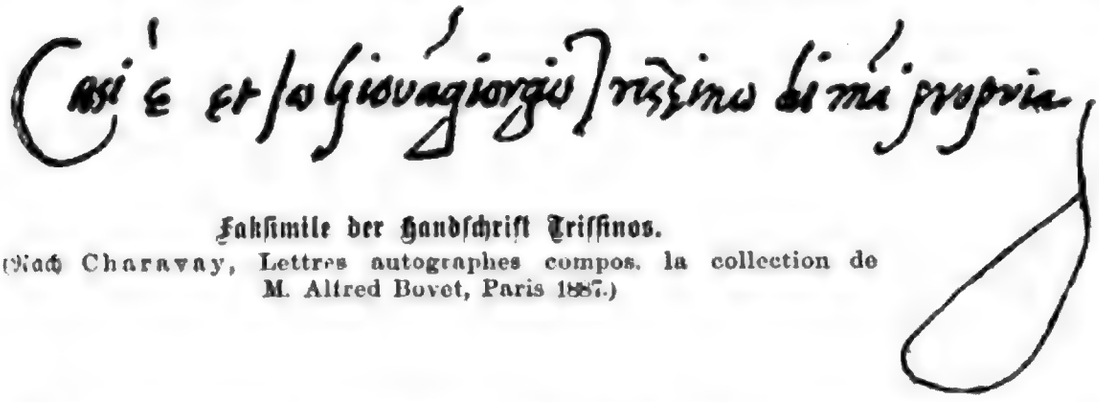
Fakſimile der Unterſchrift von Vittoria Colonna, Marcheſa de Pescara.

Digitized by Google

Dichter, bleibt er allerdings gewöhnlich in der Abſtraktion ſtecken. Die Geſinnung iſt das wahrhaft Große in ſeiner Poeſie, und der Inhalt zerſprengt und zerreißt die Form, aber das macht in dieſer Zeit des glatten, gefälligen Formalismus, wo es ſo wenig darauf ankam, was man ſagte, einen wahrhaft erquickenden Eindruck. Man ſteht doch einmal wieder einem Menſchen und nicht nur einem Künſtler gegenüber. Verſchiedene der Gedichte Michel Angelos zeugen von der ſchwärmeriſchen Verehrung, welche er für Vittoria Colonna (1490—1547) hegte. Unter den zahlreichen dichtenden Frauen des Jahrhunderts — erſt das Jahrhundert der Renaiſſance läßt die Frau auch in die Litteratur thätig eingreifen — gebührt dieſer der erſte Platz. Sie hat viel Unglück, Schmerz und Trauer in ihrem Daſein erlitten, und das gab ihrer Geſtalt den Ernſt, die gefaßte Würde, die edel-fromme und religiöſe Stimmung, welche auch in ihren Sonetten vorherrſchen. Sie feiert in ihren Gedichten, ſehr ideal ihn verklärend, ihren Gatten Francesco d'Avalos, den ſpäteren Marcheſe de Pescara, der in der Schlacht von Pavia die Reiterei Karls V. zum Siege führte, ſchwer verwundet wurde und 1525 ſtarb. Dem Toten weint die Verlaſſene ihre Thränen nach, und von der irdiſchen Liebe findet ſie den Weg zur himmliſchen; ſie läßt's an wirklicher Empfindung nicht fehlen, wenn auch an vielen Stellen Vernünftelei und Klügelei, Geiſt und Witz an deren Stelle treten müſſen. Die Sonette der Gaspara Stampa (1523—1554) floſſen aus einem leidenſchafterfüllten Mädchenherzen hervor, dem Lieben und Leben ein und dasſelbe waren, und in dem Reigen dichtender Frauen fehlt es auch nicht an einer feingebildeten Hetäre, Tullia d'Arragona, die um ihrer Schönheit wie um ihres Geiſtes willen einen Kreis von Bewunderern um ſich ſcharte, doch einſam und verlaſſen im Jahre 1556 ſtarb.

Die italieniſche Tragödie wuchs in der Luft der Studierſtube und der Gelehrſamkeit hervor. Was Ariſtoteles in ſeiner Poetik gelehrt hatte, ſucht man mit ängſtlicher Pedanterie zu befolgen, und mehr als die erhabene und große Einfachheit des Äſchylus und Sophokles ſchätzte man das deklamatoriſch-rhetoriſche Drama Seneca's mit ſeinem aufgebauſchten falſchen Heroismus, ſeinen kraſſen Mord- und Greuelthaten und mit ſeiner Sentenzenweisheit. Die berühmte Einheit der Zeit und des Ortes wird gewahrt; nicht über einen Zeitraum von vierundzwanzig Stunden darf ſich die Handlung des Dramas erſtrecken, die Scenerie keine Veränderung erfahren, was natürlich die größten Unwahrſcheinlichkeiten als Folge nach ſich zog. Die entſcheidenden dramatiſchen Handlungen vollziehen ſich meiſt hinter den Scenen, und man erfährt, wie bei den Alten, nur durch Botenberichte und ſonſtige Erzählungen von ihnen; der Chor darf gleichfalls nicht fehlen, und er giebt ſeine moraliſchen Betrachtungen zum beſten und miſcht ſich in die Unterhaltung hinein. Er hört ruhig zu, wie ein Verbrechen geplant wird, und thut nichts, um es zu verhindern. Mit Vor-

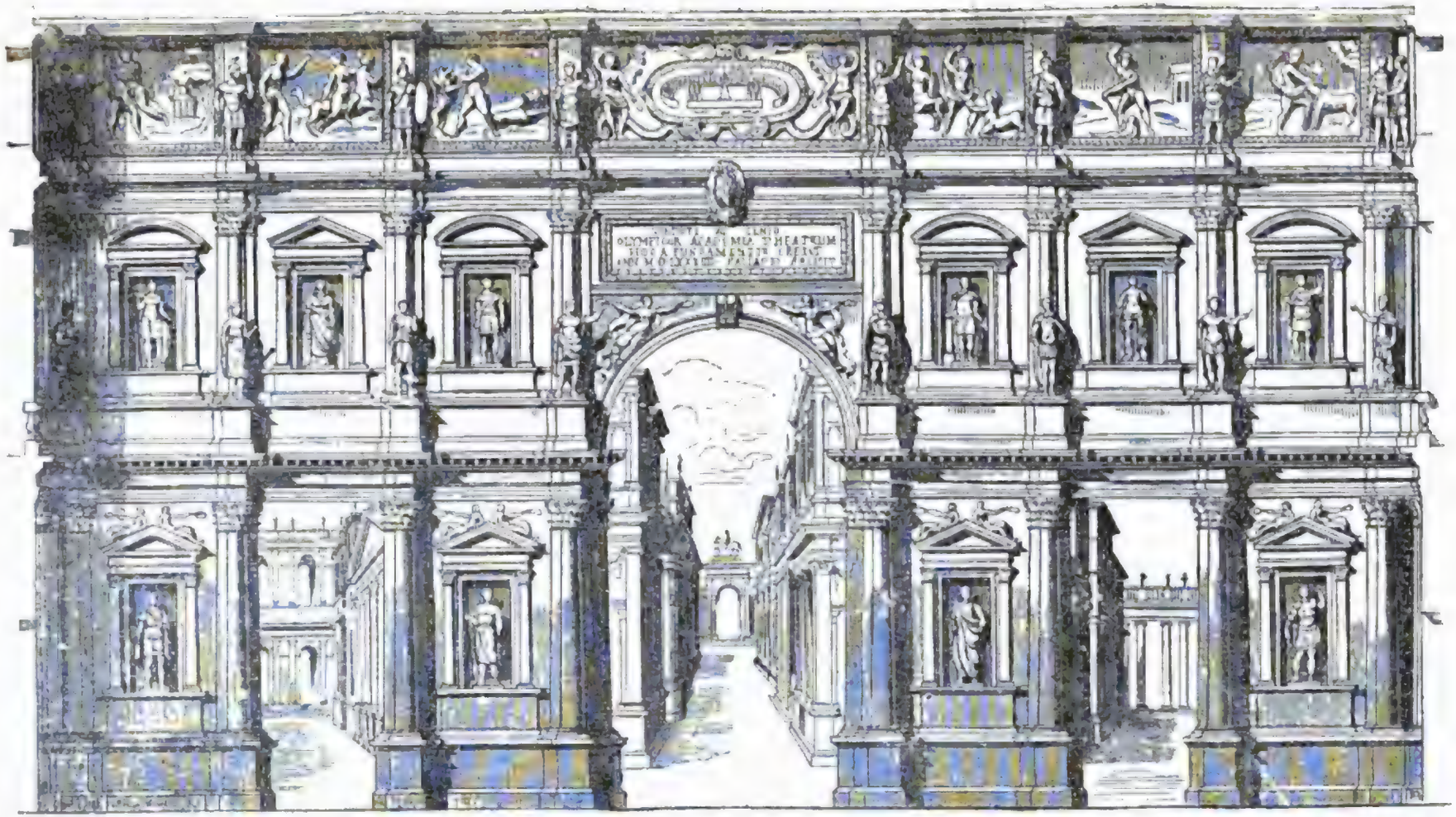
liebe behandelt man auch noch einmal die antiken Stoffe, die bekannten Helden und Heldinnen des griechiſchen und römiſchen Theaters, wagt aber auch hier ſelbſtändiger vorzugehen, „kontaminiert“, wie das Plautus und Terenz gethan hatten, verſchiedene Stoffe miteinander, überlieferte und neue, benutzt neben der griechiſch-römiſchen die neuere Geſchichte und die Novellenlitteratur oder erfindet ſich ſogar eine eigene Handlung. Aber damit kam man nicht über das Alleräußerlichſte hinaus. Das innerſte Weſen der blinden Nachäffung erlitt dadurch keine Einbuße. Der trockene und gelehrte Giov. Giorgio Triſſino (1478—1550) gab mit ſeiner „Sophonisbe“ die erſte Muſtertragödie für dieſe Gattung, Giovanni Rucellai (1475—1525) dichtete eine „Roſamunde“ und einen „Orpheus“, Lodovico Martelli (geſt. 1527), der Verfaſſer einer „Tullia“, und Giambattiſta Giraldi, der ſich in ſeiner berühmten und vielfach nachgeahmten „Orbecche“ an den Thyeſtis des Seneca anlehnte, ſchwelgten in



Faksimile der Handſchrift Triſſinos.
(Nach Charavay, Lettres autographes compos. la collection de M. Alfred Bovet, Paris 1887.)

der Darſtellung von furchtbaren Blut- und Greuelſcenen, an denen die Dramatiker wie das Publikum damals beſonderes Entzücken fanden. Die Vielſchreiber Lodovico Dolce, Antonio Decio da Orti, Muzio Manfredi, Sperone Speroni, Pomponio Torelli (1539—1608) mögen hier noch genannt werden, doch ſteht unter allen dieſen Tragödienſchreibern verhältnismäßig noch am höchſten Pietro Aretino, der auch als Komödiendichter mit in erſter Reihe genannt werden muß.

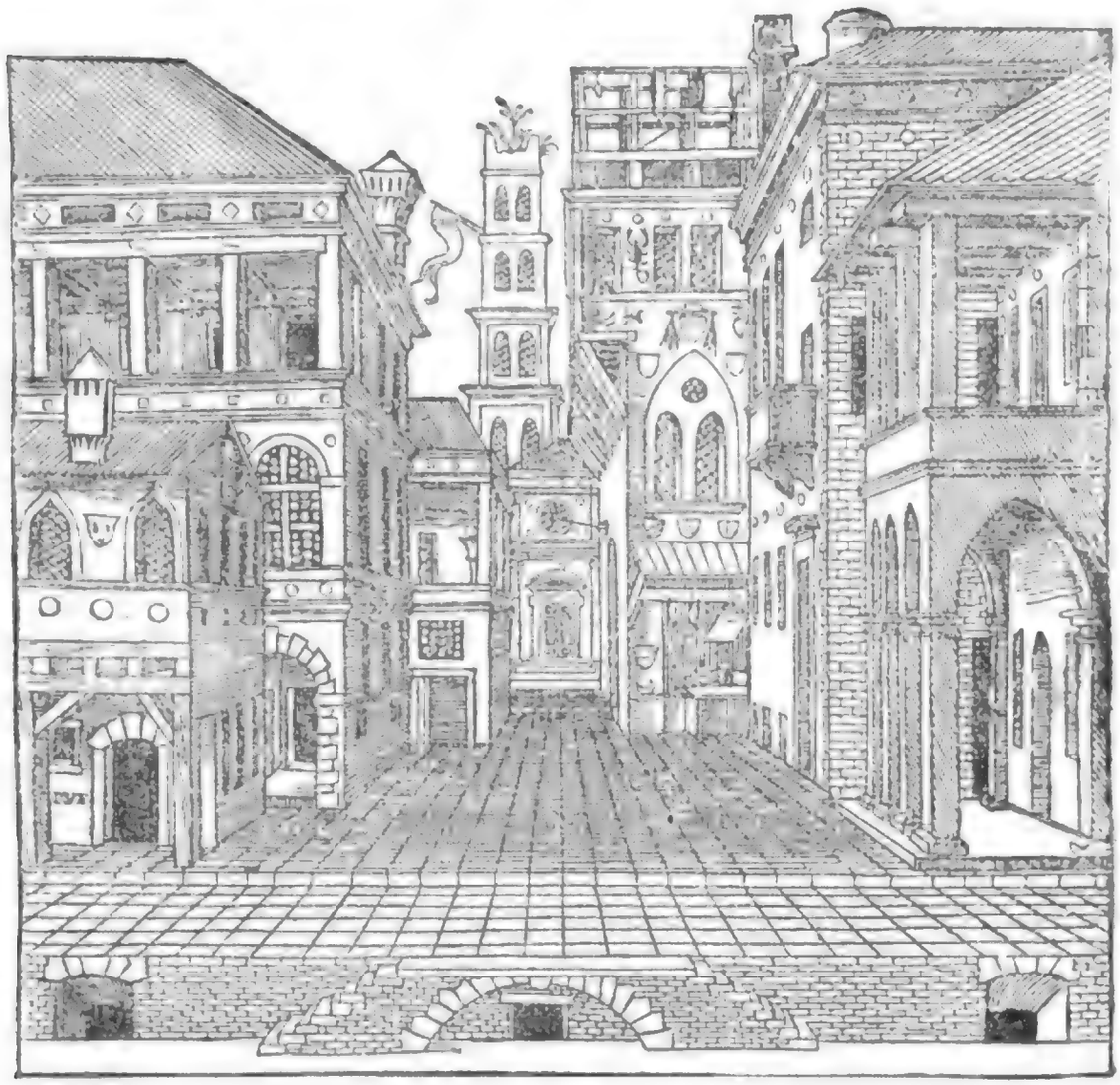
Das antikiſierende Luſtſpiel beobachtet die Einheit von Zeit und Ort ebenſo ſtreng wie die Tragödie und wiederholt vielfach die aus Plautus und Terenz bekannten Geſchichten, Handlungen und Verwickelungen, die Wiederfindungsſcenen zwiſchen Eltern und Kindern, Geſchwiſtern und Liebesleuten, die Verwechſelungen und Verkleidungen u. ſ. w.; natürlich fehlt's auch nicht an Erinnerungen aus der Novellenlitteratur und eigenen Erfindungen. Ein tieferes Geiſtesleben darf man nicht erwarten, noch auch ein ernſteres künſtleriſches Wollen. Die Komödiendichter ſind zufrieden, wenn ſie mit der Erzählung eines gewöhnlich ſchlüpfrigen und pikanten Geſchichtchens die Lacher auf ihre Seite ziehen. Auf die Intrigue legen ſie mehr Gewicht als auf die Charakteriſtik; es ſoll viel auf der Bühne



Scena des Teatro olimpico zu Vicenza.

Die dramatischen Aufführungen des 16. Jahrhunderts, die lange Zeit nur bei besonders festlichen Gelegenheiten, im Karneval u. s. w. vor sich gingen, fanden noch in den Höfen und Sälen der Großen und Reichen statt. Stehende Theater kamen erst später auf; eines der ersten war das 1584 von Palladio erbaute Teatro olimpico zu Vicenza, das zugleich zur Darstellung von Tragödien und Komödien diente, ein nach außen hin noch ganz formloser Bau, „das Auditorium queroval, oben mit einer Halle“. Großes Gewicht legte man auf die Pracht der Kostüme der Schauspieler, und während man in England noch an der einfachsten Bühnenausstattung sich genügen ließ, kannte man in Italien schon eine mit höchster Kunst ausgeführte bestimmte Darstellung der Örtlichkeiten, teils mehr in idealisierendem Sinn, teils mehr wirklichkeitsgemäß. Der Zuschauer erblickte im Hintergrund die Prachtbauten der Straße einer großen Stadt oder die lichten Säulenhallen eines Palasthofes, eines großen Klosterhofes. Die obenstehende Bühnendekoration des Teatro olimpico zeigt den Anblick eines „symmetrischen, idealen Prachtbaues und, durch fünf Pforten gesehen, die ansteigenden Gassen mit verschiedenen und unsymmetrischen Einzelgebäuden“.

vorgehen, und die Einfachheit der Handlung des altklaſſiſchen Luſtſpiels genügt nicht dem viel phantaſtiſcheren Geiſte der Renaiſſancemenſchen. Nur gelingt es ſelten, den bunten und verwickelten Stoff klar und überſichtlich anzuordnen, die verſchiedenen Handlungen inniger miteinander zu verbinden



Scena einer Comoedia.
Entwurf von Serlio.

(Siehe die Anmerkung zum vorigen Bilde.) Während man bei den Tragödien-Aufführungen die Örtlichkeit mehr in idealiſierendem Stil darſtellte, ſuchte ſich die Komödiendekoration mehr an die Wirklichkeit anzulehnen. Oben eine Straße mit größeren und kleineren Bürgerhäuſern, mit Wirtshaus und Bordell, Kolonnaden u. ſ. w. Auch die Dekoration für Bibiena's Komödie „Calandra" war voll von täuſchend gegebenen Einzelgebäuden. „Das Höchſte, was die Scenenkünſtler erſtrebten, war indes noch nirgends eine Täuſchung in unſerem heutigen Sinne, ſondern ein feſtlicher Anblick."

und zu motivieren. Die in ſehr flüchtigen Umriſſen gezeichneten herkömmlichen Charaktergeſtalten ſtammen aus Plautus und Terenz oder aus der commedia dell' arte; der Diener ſteht, wie früher der verſchmitzte oder der dumme Sklave, mit an erſter Stelle, ebenſo der Paraſit, der Bramarbas, der gewöhnlich ein Spanier iſt, der pedantiſche, trockene Stubengelehrte, der

Digitized by Google

Necromant, der verlodderte Mönch Boccaccio's, die Kupplerin, die zumeist auch Betschwester ist, die Hetäre und das Freudenmädchen. Auf den Einfluß des antiken Theaters ist's zurückzuführen, daß die jugendliche Liebhaberin fast gar keine Rolle spielt; öfter erscheint sie selbst dann nicht auf der Bühne, wenn selbst die ganze Zeit von ihr die Rede ist und sie im Mittelpunkt der Handlung steht. Doch fehlte es neben den Klassicisten nicht an einer Schule, welche diese blinde Nachahmung der Römer bekämpfte und mehr die Novellenlitteratur im Geschmack Boccaccio's als Stoffquelle ausnutzte. Da trat denn auch die Geliebte lebendiger hervor, so wie es den Wirklichkeitsverhältnissen entsprach.

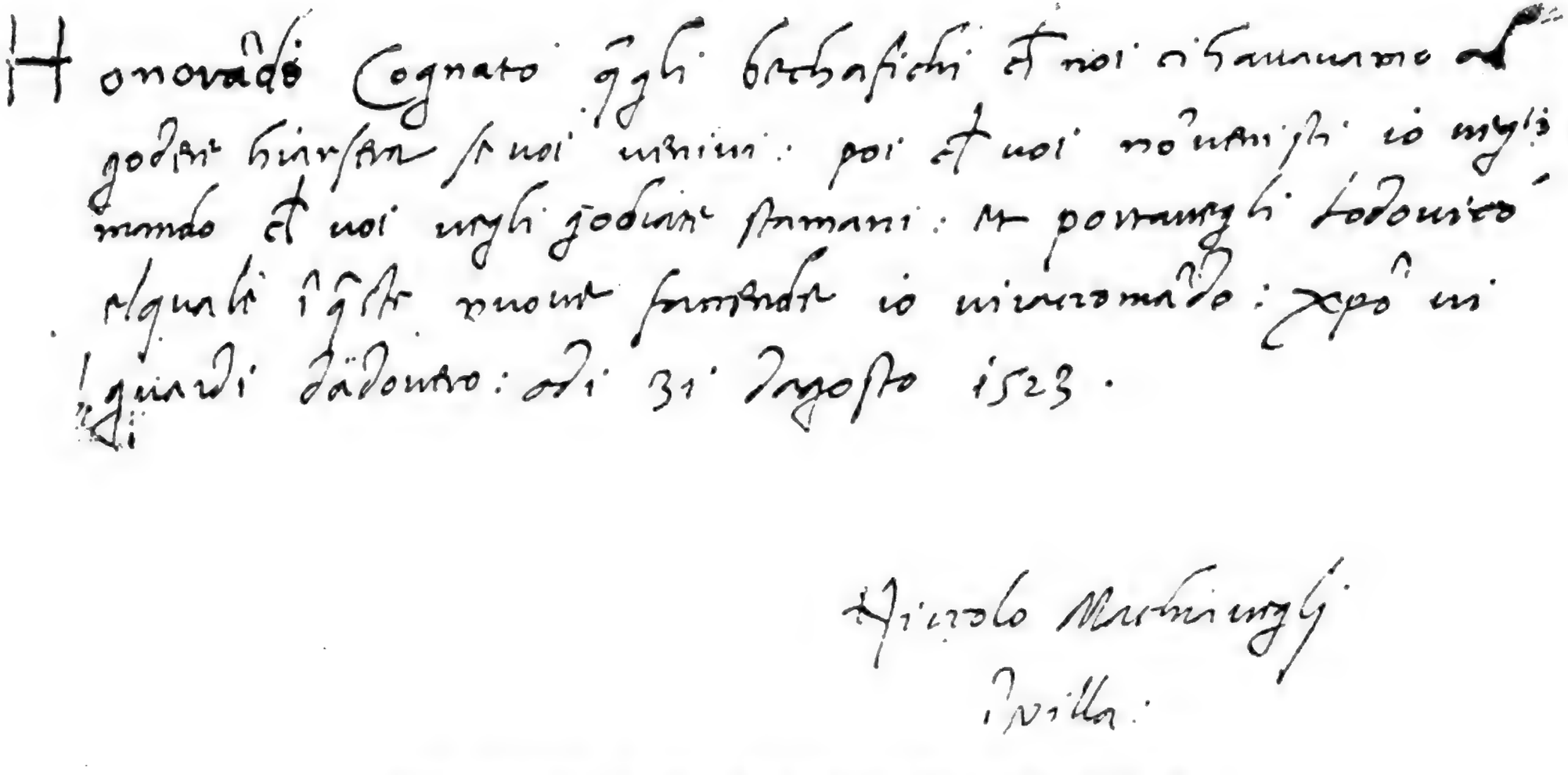
Der italienische Schwank ist, trotzdem er aus der Studierstube kommt und trotz seiner Regelrechtigkeit, ein frecher, ausgelassener Bursche, der von Scham nicht viel hält und an nichts so viel Vergnügen findet, wie an der Erzählung üppiger und frivoler Geschichtchen, Kupplerinnen-, Verführungs- und Ehebruchshistörchen. Die Verfasser, ein Machiavelli, ein Pietro Aretino, versichern dann wohl mit ernster Miene, daß sie nur um der Besserung und moralischen Belehrung, um der Sittenschilderung willen so unkeusche Dinge vortragen, — aber ernst lassen sich diese Worte nicht nehmen, denn die Werke selber widersprechen nur allzusehr der scheinheiligen Vorrede. Ein Kardinal, Bernardo Dovizi, nach seinem Geburtsort Kardinal Bibbiena genannt (1470—1520), der geschickte Staatsmann und einer der lustigsten Gesellen am lustigen Hofe Leo's X., steht würdig an der Spitze dieser Schwankpoeten; 1518 wurde seine an Plautus „Menaechmi" sich anlehnende „Calandria" im Vatikan mit großer Pracht aufgeführt, und Papst und Kardinäle hatten ihr helles Vergnügen an den derben Zoten des Stückes, an den verfänglichen Situationen des Geschwisterpaares Lidio und Santilla; der Bruder wirft sich in Frauenkleider, die Schwester in Männerkleider, beide sehen einander täuschend ähnlich, und man kann sich denken, daß es da an Pikanterien nicht zu fehlen brauchte. Ariost, Aretino und Nicolo Machiavelli, der gewaltige florentinische Staatsmann, dessen Gestalt der Weltgeschichte angehört, stehen unter diesen Lustspieldichtern am höchsten. Von den drei Komödien Machiavelli's, „Clizia", „Der Bruder" und „Der Zaubertrank" (Mandragola) erfreut sich die letztere, die frühestens um 1512 entstand, des größten Ansehens. Ein Machiavelli hat sie geschrieben, und da glaubt man, daß ein Lustspiel, aus solchem Geiste geflossen, etwas ganz Besonderes sein müsse, und suchte in dem Schwank viel mehr, als sich darin wirklich finden läßt. Moralische Entrüstung über die Sittenverderbnis der Zeit hat ihn sicher nicht eingegeben, und auch der Angriff auf die Verkommenheit der Geistlichkeit und Möncherei hat gar nichts so Vernichtendes und Furchtbares an sich. Dieser Bruder Timotheus ist nicht viel mehr als der typische Mönch, wie ihn der satirische Witz dieser Jahrhunderte immer wieder darzustellen liebte. Die Charakteristik

Digitized by Google

enthält einige Ansätze zu lebendigerer Darstellung, aber auch nur Ansätze, die Intrigue ist sehr witzig und so frivol, wie nur eben denkbar. In dem Aufbau des Lustspiels, in allem, was die dramatische Technik anbelangt, in der Knappheit und Energie der Sprache, die im allgemeinen zu nüchtern wirkt und mehr andeutet als ausführt, liegt vor allem, was Machiavelli über die Zeitgenossen emporhebt. Er wirrt nicht allzuviel Handlungsfäden durcheinander, sondern weiß eine einfache Intrigue klar, durchsichtig und spannend zu erzählen. Lasca, dem wir noch einmal auf den nächsten Seiten begegnen werden, Lodovico Dolce, schon unter den Trauerspieldichtern erwähnt, Francesco d'Ambra (gest. 1559), Giordano Bruno, der den Aberglauben und das Treiben der Alchymisten und Necromanten geißelte, und viele viele andere schritten auf den begonnenen Bahnen weiter.

Die Gegner des Klassicismus. Die Satiriker.

Einen großen tragischen Dichter voll starker Leidenschaften, erfüllt von mächtigen Ideen, einen Michel Angelo der Poesie hat das Italien des 16. Jahrhunderts nicht hervorgebracht, um so mehr heitere, lebensfrohe Epikuräer, spottsüchtige Satiriker, lustige und witzige Komiker, scharf beobachtende Sittenschilderer. Der Geist der Zeit hat sich aber schärfer und selbständiger in den Schöpfungen dieser ausgeprägt, als in den Werken der Eleganten und der geschminkten Pathetiker. Da trifft man auf jenes „italienische Lächeln", das Lächeln des Zweifels, der Ironie und des bald gutmütigen, bald bissig-herben Spottes, das schon für die Muse Altroms das charakteristische Lächeln war. Da schmachtete man nicht, wie Petrarca, während man doch an nichts weniger als an Keuschheit und Enthaltsamkeit dachte, sondern sprach sich mit der ganzen Offenheit und dem in Selbstbewußtsein wurzelnden Wahrheitstrieb des echten Renaissancemenschen über sein wahres Wollen, Denken und Empfinden aus. Da empfand man die Schwäche und Ungesundheit des Klassicismus und des Romanticismus, welche von der eigenen Zeit und dem eigenen Volk sich abwandten und in die Ferne schweiften, und wandte sich auch gegen die Arkadier und die in den Märchenlanden umherziehenden Sänger des Ritterepos. Man verspottete die Jünger der Antike und ihre Überschätzung der lateinischen Sprache, indem man wie sie lateinische Verse machte, aber was für lateinische Verse, ein Mischmasch aus lateinischen und italienischen Formen, — makkaronische Verse, wie man das nannte. Doch zur wahren künstlerischen Freiheit drang man schließlich doch nicht vor. Man blieb ein Sklave, der mit den Ketten klirrt und sie zersprengen möchte, ohne daß er die Kraft dazu besitzt. Die Vorkämpfer der modernen und realistischen Poesie stellen nicht, wie das in



Faksimile eines Briefes von Machiavelli an Francesco Vigro vom 31. August 1523.
(Aus E. Charavay, Lettres autographes etc. Paris 1887.)

Digitized by Google

England und Spanien geschieht, eine positive in sich ruhende moderne und realistische Kunst den Gegnern entgegen, ein wahrhaft neues Gebilde, sondern sie kritisieren, satirisieren und verspotten nur den Klassicismus und die Romantik und fangen deren Bild in einem Hohlspiegel auf. Sie geben dieselbe Kunst, nur karikaturenmäßig verzerrt, wobei dann vielfach der platte, nüchterne Alltäglichkeitsrealismus, ein Nicolaitischer Geist, als die wahre Siegesgottheit, auf dem Kampfplatz erscheint. Sie feuilletonisieren mehr, als daß sie dichten, sie bleiben als Satiriker in einer Poesie des Verstandes und Witzes stecken, die mehr belehrt als gestaltet, halb Wissenschaft und halb Kunst ist. Aus der reichen Anzahl dieser Satiriker und burlesken Spaßmacher können hier nur die allerhervorragendsten Erscheinungen betrachtet werden.

Pietro Aretino, der Martial und Petron des 16. Jahrhunderts, geboren im April 1492, gestorben 1557, steht seit langem an dem Pranger, an einem der auserlesensten Schandpfeiler der Litteraturgeschichte. Alles, was moralische und sittliche Entrüstung an Schmähworten und Peinigungen aussinnen kann, hat sie über ihn ausgeschüttet und verhängt. Und doch überhäuften die Zeitgenossen den schrecklichen Satiriker und kecken Sittenschilderer mit Geschenken, Lobsprüchen, Ehren und Auszeichnungen aller Art, Fürsten und Kardinäle mischten sich unter die Scharen seiner Schmeichler und Bewunderer und nannten sich mit Stolz Aretino's Freunde. Und mochte auch die Angst vor der bösen Zunge des Mannes, die Furcht vor der „Fürstengeißel", wie Ariost ihn genannt hat, mitwirken, so empfand man doch sicher auch höchste Achtung vor dessen künstlerischem Genie, der Kraft, Wucht und Sinnlichkeit seines Stils, vor seinem scharfen Witz, seiner Beobachtungsgabe. Man hatte ja damals die ästhetischen Fähigkeiten genug ausgebildet, vor allen anderen ausgebildet, so daß man den Inhalt über der Form, den Menschen über dem Künstler vergessen konnte. Und zudem sprach Aretin offen aus und bekannte rückhaltslos, was auch die meisten im innersten Herzen glaubten und nur nicht so laut zu sagen wagten. Sicherlich war Pietro, der Sohn des Schusters Luca, der sich seiner niederen Herkunft so schämte, daß er sich nach seiner Vaterstadt Arezzo nur den Aretiner nannte, nicht das, was man einen Charakter, einen Mann von festen Grundsätzen nennt. Er schillert in den verschiedensten Farben und straft sich jeden Augenblick selber Lügen. Ein jedes Zeitempfinden hinterläßt Eindruck bei ihm. Der höhnische Verächter des Petrarchismus, der cynische Bekenner der nackten, sinnlichen Liebe schwärmt gelegentlich auch für Keuschheit und Entsagung. Der derbe Genußmensch, der sein Haus zu einem Harem sich umgestaltet hat und sich mit den schönsten Hetären umgiebt, ist zugleich auch ein zärtlicher Vater und wirft sich zu anderen Stunden der Frömmigkeit in die Arme. Er fühlt sich als Sittenprediger, als Vorkämpfer der Tugend, der Armen und Unterdrückten, deckt den Schleier auf von dieser Zeit, welche die einen üppig schwelgen, die anderen in Not und Elend

Digitized by Google

verkommen sieht, er erkennt und fühlt das große Verbrechen des Jahrhunderts und schwingt über die Großen, Reichen und Mächtigen seine furchtbare Geißel, — aber dieser tapfere, freiheitsdürstende Geist kriecht auch wieder zu den Füßen der Großen, kommt mit der Demutsmiene des Bettlers, streckt hündisch-schmeichelnd die Hand nach einer Gabe aus und ist ein ebenso unverschämter Panegyriker wie Satiriker. Aretin besitzt die Tribouletnatur Martials; er weiß und erkennt das Niedere und Schlechte und trägt in seiner innersten Seele die Sehnsucht nach dem Guten und Edlen. Aber nur irrlichtartig leuchtet diese über sein Schaffen hin. Die tierische Natur in ihm ist zu mächtig, zu wild und zu gefräßig, und er sieht die Welt mit den Augen des Tiermenschen an, dem die Liebe vor allem ein sinnlich-fleischlicher Genuß ist, der sich zu Petron bekennt und sich mit Behagen in der Welt des Sexuellen als in seiner eigentlichen Heimat aufhält, an der Darstellung derselben Dinge ergötzt, welche in den Tagen des kaiserlichen Roms das Entzücken der Lebemänner ausmachten. Aretin, der nichts weniger als ein Mensch der allgemein anerkannten Tugend und Moral ist und es auch meistenteils nicht scheinen will, Aretin, der Cyniker, welcher da meint, daß es um die Menschheit im allgemeinen nicht besser bestellt sei als um ihn, ist in seiner Art auch ein Typus des echten Renaissancekraftmenschen, der nur eins anbetet, das liebe selbstherrliche Ich, nur eins sucht, den Genuß, — ein Machiavelli der Bordelle, ein Machiavelli ohne die Verklärung irgend eines idealistischen Gedankens. Er ist der erste, der die Schriftstellerei als Beruf betreibt und dabei zugleich als Geschäft und Spekulation. Er stellt seine Feder in den Dienst eines jeden, der ihn dafür bezahlt, schreibt nach dem Geschmack bald des einen, bald des anderen, immer darauf bedacht, wie er sich Gold erpressen kann durch Drohung oder durch Schmeichelei. Aber ebenso leicht, wie er es erworben, teilt er es auch wieder aus, ein gutmütiger Kerl, der selber gern leben will, aber auch andere leben läßt.

Aretin hat sich in der Litteraturgeschichte mehr als Charaktergestalt ein dauerndes Andenken gesichert als durch eine seiner zahlreichen Schriften, denen allen der Stempel der eigentlichen Vollendung fehlt. Um so mehr darf seine Vielseitigkeit in Erstaunen setzen, und er hat auf den verschiedensten Gebieten vortreffliches geleistet. In seinen „Ragionamenti“ giebt er die treueste Sittenschilderung der römischen Halbwelt in ihrer ganzen Unsauberkeit und steht hier wie in seinen „Sonetten“ und „Capitoli“ als Satiriker auf der Höhe. In den flüchtig hingeworfenen fünf Lustspielen, die reich an derbkomischen Zügen sind, lehnt er sich noch mehr an die mittelalterliche volkstümliche Posse an, während die antike Komödie wohl Stoff und Erfindung, aber nicht eigentlich das innere Wesen beeinflußt hat. Verwickelung und Aufbau sind noch roh, die Gestalten in groben Umrissen dargestellt, am lebendigsten die Kupplerinnen und Cour-

Digitized by Google

tisanen. Ganz andere Sorgfalt verwandte der Dichter auf seine Tragödie „Orazia", „das interessanteste Stück des Jahrhunderts und Pietro's vollkommenstes Werk", das, sich ziemlich eng an Livius anlehnend, die bekannte Geschichte von den Horatiern und Curiatiern behandelt und immerhin dem herrschenden Geist der blinden Nachahmung der Antike geringere Rechte einräumt, als das alle anderen Dramen des Jahrhunderts thun.

Das formale Genie der italienischen Renaissancepoesie hat für komische Zwecke keiner so sehr ausgenutzt wie Francesko Berni (geb. 1497 oder 1498, gest., wie es heißt an Gift, 1535).

Seine Kunst und sein Stil — als Bernesker Stil bekannt — bestehen in der Verbindung der glattesten und aufs sorgfältigste ausgearbeiteten, elegantesten und doch natürlichen und ungesuchten Sprache mit einem möglichst platten und trivialen Inhalt. In dem Widerspruch zwischen dem, was gesagt wird und wie es gesagt wird, liegt die Komik dieser Poesie. Die ausführliche Beschreibung eines elenden Nachtlagers im Hause eines Landpfarrers, des Kampfes mit dem Ungeziefer, mit feierlichem Pathos vorgetragen und mit allen Feinheiten einer aristokratischen Ausdrucksweise, wie sie sich gewöhnlich nur in der Kunst einer idealen und heroischen Empfindungs- und Anschauungswelt vorfindet, wächst sich aus zu einer Parodie der malerischen Landschaftspoesie, welche sich entzückt in die Reize der Natur versenkte. Den idealen Schäfern der Arkadier stellt er die sich prügelnden und schimpfenden Bauern gegenüber, und wenn die schönheitsseligen Petrarchisten nicht süßlich genug von den wunderbaren Reizen ihrer Geliebten schwärmen konnten, so singt Berni von der Häßlichkeit seines Mädchens oder giebt ein karikiertes Bild von einer alten Dienstmagd. Zahlreiche Nachahmer traten in seine Fußstapfen, aber nur einer braucht noch von diesen Komikern genannt zu werden, Anton Francesko Grazzini, bekannter unter dem Namen Laska (1503—1584), einer der Begründer der Crusca, der berühmten italienischen Akademie, ein gefälliger, leichter und glatter Satiriker und einer der besten unter den italienischen Novellisten dieser Zeit, welche noch immer in den Wegen Boccaccio's einhergingen und fortfuhren, die bekannten, meist schlüpfrigen erotischen Geschichtchen von verbuhlten Pfaffen, betrogenen Ehemännern und in allen Listen und Pfiffen erfahrenen Frauen leicht und gefällig, oft graziös zu erzählen. In allen europäischen Ländern fanden diese italienischen Novellen um der Kunst ihrer Unterhaltung willen aufmerksame Leser und bildeten für die stoffhungrigen Dramatiker eine willkommene Fundgabe. Machiavelli und Aretino bebauten u. a. auch dieses Feld, mit besonderem Erfolge und Eifer aber Matteo Bandello (1480—1561), Bischof von Agen in Frankreich, und neben ihm Giraldi Cinzio aus Ferrara (1504—1573), denen u. a. Shakespeare einige seiner besten Stoffe entlehnte.

Digitized by Google

Torquato Taſſo.

Übergangszeit! Schwankende Seelen, unſicher umherirrende Geiſter! Als das letzte Drittel des 16. Jahrhunderts anbrach, da fühlte auch Italien, daß es zu raſch vorgeſtürmt war. Es hatte die alten Tempel und Heiligtümer niedergeriſſen, aber vergebens ſah es ſich um nach neuen Domen, wo es anbeten konnte. Noch waren ſie nicht aufgebaut. In einem wilden, zügelloſen, nur ſinnlichen Genußleben, im Rauſch üppiger Feſte hatte es eine Zeit lang Befriedigung gefunden. Aber auf die Dauer konnte dieſe Luſt den Menſchen nicht befriedigen. Das Italien der Hochblüte der Renaiſſance kannte keine Lyrik, das innerſte und feinſte Seelenleben, das tiefe Fühlen und Empfinden war verwaiſt. Und als die Kunde von Luthers That über die Alpen drang, da entdeckte auch Italien in ſeiner Bruſt das, was die wahre Größe des deutſchen Reformators ausmachte: das Gemüt. Man wollte wieder etwas glauben und bekennen, für höhere Geiſtesideale ſich begeiſtern und nicht mehr nur der „Fleiſchesluſt“ opfern. Aber die Zeit war noch nicht reif für die neuen wahren und großen Ideale, die erſt noch im Keimen begriffen waren und erſt in dem folgenden Jahrhundert langſam heranreiften. Einſame Denker nur ahnten ſie tiefer und pflegten die junge Saat. Graue, verdrießliche Frühmorgenſtimmung. Die Sonne des neuen Tages war noch nicht empor. Um ſo verlockender klangen da die Stimmen, welche das Rückwärts riefen, zurück zum alten Glauben und zurück zu den verlaſſenen Tempeln und Altären. Ernſte und tüchtige, edle und ſchwärmeriſche Geiſter riefen es; auch die große Reaktion konnte nur ſiegen, weil Idealiſten ihre Botſchaft verkündigten, die das höchſte Gut der Welt gewinnen wollten. Ihr Verhängnis nur war es, daß ihr Blick nicht an der Zukunft, ſondern an der Vergangenheit haftete. Jene war unſicher und von Nebel verhüllt, das Bild dieſer ſtand klar in aller Erinnerung, getaucht in das phantaſtiſche Licht der Abendröte, verſchönt und verherrlicht, frei von all dem Häßlichen, das man früher ſo lebendig empfunden hatte, jetzt aber nicht bemerkte, weil man viel tiefer an der Mißſtimmung über den Farben- und Sinnenrauſch der letzten Jahrzehnte litt. Man war mit dem verkommenen und verlodderten Chriſtentum der buhleriſchen Päpſte und geilen Mönche nur fertig geworden, und einige glaubten, nun überhaupt mit dem Chriſtentum fertig geworden zu ſein. Aber der größere und ſchwerere Teil des Kampfes ſollte erſt beginnen. Nicht mehr ein Tetzel, ſondern ein Luther, ein Ignaz von Loyola, Männer der ernſteſten Überzeugung und der heiligſten Glaubensglut, entfalteten das Banner des Chriſtentums und der Kirche. Der fröhliche Leo X. hatte freilich keine Begeiſterung für die Religion des Kreuzes erwecken können, aber als der gute und wackere Papſt Hadrian VI. die Sünden ſeiner Vorgänger wieder gut machen und die Ideale des Urchriſtentums zu erneuern gedachte, als

Digitized by Google

die chriſtlichen Geiſtlichen, aufgeſchreckt durch die Reformationsdonner, wieder Ernſt mit ihrem Bekenntnis machten und ſtrengere Zucht übten, als man

Torquato Taſſo.

auf dem Tridentiner Konzil gewiſſermaßen die Berechtigung von Luthers That und Luthers Größe anerkannt hatte: da erwacht noch einmal, wie überall in der proteſtantiſchen und katholiſchen Welt, ſo auch in Italien

Digitized by Google

eine ſchwärmeriſche, mittelalterlich religiöſe Stimmung. Da zeigte ſich, daß man des Chriſtentums doch noch nicht ſo entraten konnte, wie es kurz vorher der eine oder der andere „Heide“ wohl hätte behaupten dürfen. Erſchreckt von den Übeln, welche jeder Krieg, auch jeder Geiſteskrieg im Gefolge hat, und vergeſſend das Gute, was im Schoße der neuen Ideen verhüllt gelegen, kehrte man noch einmal unter das Joch des Mittelalters, zum Autoritäts- und Buchſtabenglauben zurück und ſuchte ſich noch beſonders ſchwer das Joch in den Nacken hineinzudrücken; mit dem Fanatismus eines Büßers und reuigen Sünders, den in innerſter Seele eine Stimme mahnt, daß er wider ſein beſſeres Ich handelt und daß die That, um die er Thränen vergießt, eigentlich die gute und große That war. Die Zöglinge des neu gegründeten Jeſu-Ordens kommen nach Italien und verkünden die Lehre vom ſchweigenden Gehorſam. Gegen die neuen Lehren ſich künſtlich abſperren, ſie unterdrücken und ausroden, dahin geht alles Streben. Der Unterricht der Jugend ſoll wieder ausſchließlich in die Hände der Geiſtlichkeit kommen, die Inquiſition entfaltet eine neue große Thätigkeit, neue Glaubenstribunale werden errichtet, der Index beſtimmt, welche Bücher bei ſchwerſter Strafe zu leſen verboten ſind, ſchärfer wird die Zenſur gehandhabt und das Erſcheinen unliebſamer Schriften von vornherein unmöglich gemacht. Einſam ſtehen die kühnen Denker, welche auf dem von den Humaniſten gelegten Grundſtein an dem Gelände des modernen Geiſtes weiterbauen, während alles erſchreckt Axt und Hammer ſinken läßt. Die Zeit drückt ihnen die Märtyrerkrone auf das Haupt. Galilei wird zum Widerruf gezwungen, Giordano Bruno verbrannt, Vanini beſteigt den Scheiterhaufen, gelaſſen lächelnd: „Gehen wir, um als Philoſoph zu ſterben,“ Campanella erleidet ſiebenmal die Folter und verbringt 23 Jahre ſeines Lebens im Gefängnis.

Torquato Taſſo war keiner von dieſen großen Pfadfindern in das Land der Zukunft hinein. Er gehörte vielmehr zu denen, welche das Altvergangene zu neuem Leben erwecken möchten. Aber dabei beſitzt er noch nichts von dem Fanatismus der Männer der Reaktion, von ihrer Verfolgungsſucht und ihrem ſtarren Orthodoxismus. Er iſt einer der allererſten Wortführer von den Wiedererweckern des Mittelalters und zeigt uns die gegen die Renaiſſance gerichteten Beſtrebungen noch im hellſten und freundlichſten Lichte, all das Gute und das Liebenswürdige, das auch im Beginn dieſer Reaktion innewohnte. Seine Geſtalt und ſeine Poeſie laſſen verſtehen und nachfühlen, warum und wie dieſe rückläufige Bewegung plötzlich eintreten konnte, und aus welchen edleren Kräften der neue Geiſt ſeine Nahrung zuerſt geſogen hatte, — jenen lutheriſch-deutſchen Zug, das Verlangen nach der Befriedigung des Gemütes, die ſchwärmeriſche Sehnſucht nach einem Ideal, welches das ganze Leben und Sein ausfüllen konnte, die Unbefriedigtheit von einer Kunſt und Wiſſenſchaft, welche die Religion nicht erſetzen konnten, weil ſie weſentlich nur formaliſtiſch waren. Torquato

Tasso ist wieder ein Mensch des Überganges, gespalten in seinem Empfinden und Denken, voll zerrissener Stimmungen, in sich selber unruhig, mißtrauisch gegen sich und darum auch gegen die ganze Welt. Er steht auf der Mitte des Weges, der von Ariost nach Calderon und Milton hinführt. Die Empfindungen der Renaissance und der Gegenreformation kreuzen in seiner Poesie durcheinander. Sie lebt in den Erinnerungen an eine Vergangenheit, die eben abgeschlossen war, und in den Vorgefühlen einer Zukunft, die sich noch nicht rein enthüllt hat. Sein Denken ging über den starren kirchlichen Autoritätsglauben hinaus und erkannte vielfach für recht, was die wahrhaft neuen Männer, die Kinder der Zukunft, lehrten. Aber er fürchtet sich vor diesem seinen Denken, das der Rechtgläubigkeit widerstreitet. Dieser Glaube ist das Höchste, und das Glück liegt in der Unterwerfung. Einmal, im Jahre 1577, ergreift ihn die höchste Angst vor den eigenen freien Überzeugungen, und er klagt sich selber bei der Inquisition an. Vergebens sucht diese ihn zu beruhigen. Der Dichter blickte tiefer in sein Inneres hinein, als die geistlichen Richter es vermochten, und sucht die Ruhe, welche diese ihm nicht zu geben vermochten, einige Zeit lang im Franziskanerkloster, um von neuem wieder in die Welt hinauszustürmen. Tasso verkörpert das nervöse, überreizte und an der Schwelle des Irrenhauses umhertaumelnde Italien, das von Aretinischem Lustleben aufgeschreckt aus den Karnevalsfesten in die Aschermittwochsstimmung hineintaumelt. Ein bunter Farbenrausch erfüllt noch die Phantasie, aber die weltliche Ekstase wird zur religiösen. Visionen und dämonische Erscheinungen suchen den Dichter heim, jene Visionen und Ekstasen, welche bei Calderon so reich zugenommen haben, daß sie die ganze Poesie ausfüllen.

Goethe hat in seinem „Tasso“ eine an wunderbaren Tiefblicken reiche psychologische Studie des Dichters geschrieben, dessen tragische Geschicke in ihren großen Umrissen bei allen Freunden der Poesie hinreichend bekannt sind. Als Sohn des Dichters Bernardo Tasso wurde er am 11. März 1544 zu Salerno geboren und erhielt seine erste Erziehung in der eben begründeten Jesuitenschule zu Neapel. So wurde er zum Zögling der führenden Geister der großen Reaktionsbewegung. Ein frühreifes Genie, dessen Frühreife als symptomatisch für die überreife, hohe Bildung der Zeit angesehen werden kann. Das künstlerische Sehen und Empfinden war zu etwas Allgemeinem geworden, die formale Technik ein so sicherer Besitz der Renaissancebildung, daß bereits der achtzehnjährige Jüngling ein Epos in 12 Gesängen „Rinaldo“ schreiben konnte, — ein Epos in der Manier Ariosts. Der Jesuitismus und Ariost beherrschen die Anfänge der Entwickelung Tasso's, in seinen Adern aber fließt das Blut Bernardo Tasso's. Am Hofe zu Ferrara fand der einundzwanzigjährige Jüngling die schmeichelhafteste Aufnahme. Fürsten- und Frauengunst wurde ihm reichlich zu teil. Lucrezia und Leonore, die beiden feingebildeten Schwestern des Herzogs Alfonso II., schenkten ihm

Digitized by Google

ihre Gunst, das Schäferspiel „Aminta“ entstand, und der „Goffredo“, wie im Anfang das große Hauptwerk des Dichters, „das befreite Jerusalem“, sich betitelte, lag 1575, damals 18 Gesänge umfassend, abgeschlossen vor. Aber auch die glücklichsten Lebensjahre Tasso's waren damit abgeschlossen. Neider und Nebenbuhler suchten seine Stellung zu unterwühlen, bei dem Dichter selber kam eine nervöse Reizbarkeit und Empfindlichkeit zum Durchbruch, Wahnvorstellungen aller Art beunruhigten ihn, und es entstanden die verschiedensten unliebsamen Konflikte. Zuletzt floh Torquato Tasso von Ferrara fort, irrte einige Zeit lang in Italien umher und konnte doch nicht die Sehnsucht nach einem Orte unterdrücken, wo er so viele selige Stunden verlebt hatte. 1579 kehrte er plötzlich zurück, stürzte sich aber in neue Unhelligkeiten, als er, enttäuscht über den Empfang, in wütende Schmähungen gegen den Herzog ausbrach, der ihn als wahnsinnig nach dem Krankenhause von St. Anna bringen ließ, wo der Unglückliche in mehr oder minder strengem Gewahrsam volle 7 Jahre verblieb. Erst 1586 erhielt er die Freiheit zurück und nahm seinen Aufenthalt an den verschiedensten Orten, bald in Mantua, bald in Rom, Neapel, Florenz. Gegen Ende seines Lebens schien noch einmal das Glück seiner Jugendjahre zurückzukehren. Auch das Höchste, was er sich erwünschte, die Dichterkrönung auf dem Kapitole, sollte ihm zu teil werden. Doch schwerkrank bereits langte 1593 der Dichter in Rom an. Im Kloster St. Onofrio, wohin er auf den Rat der Ärzte gebracht war, starb er, als gerade die letzten Anordnungen zur Feier seiner Krönung als Dichter getroffen waren, am 23. April 1595.

Ein empfindsamer und schwärmerischer Poet, von jenem reinen jugendlichen Idealismus erfüllt, der an Schiller erinnert, ein Begeisterter, der mit wohllautender süßer Rede alles Gute, Schöne und Edle, soweit er es versteht, in der Menschenbrust erwecken möchte. Als Lyriker steht Torquato Tasso unter den Zeitgenossen obenan. Das sterbende Jahrhundert der Renaissance, das an echtem und warmem Gemütsleben so arm gewesen war, öffnet nun doch noch den Mund zu einem wehmütigen Sterbegesange. Klagende Töne, melancholische Seufzer entfließen ihm, die weichen und weichlichen jammernden Laute eines etwas eitlen und selbstgefälligen Ichs, das die Welt glaubt im Fluge erobern zu können, aber in der rauhen Wirklichkeit überall nur Niederlage auf Niederlage erleidet. Tasso's Lyrik ist die Todesklage der Renaissancemenschheit, die so stolz auf ihr Ich pochte, nach Ehren und Lorbeeren, Macht und Reichtum heiß dürstete und enttäuscht von der Welt an die Klosterpforten pocht. Nicht das Glück, sondern der Schmerz lehrte sie das Fühlen und das Empfinden. Auch Tasso steht unter dem Einflusse Petrarca's, auch er schreibt oft nur eine geistreiche und pointierte Lyrik, eine Lyrik mehr des Verstandes und des Witzes, als des Herzens, aber immer wieder bricht auch das wirkliche und echte Empfinden durch. Eine lebendige Einzelpersönlichkeit, eine starke

Digitized by Google

pitolina. Hetruriam à Ianiculo Ianus, Latium à Saturno Saturnus cognominauit. Ad radices enim Capitolij Saturnus condiderat, uti Ianus Ianiculum. Hæc igitur fuit prima Romæ origo ad radices Capitolij, ubi tunc paſcua bobus erat.

Facies tunc agri huius inſtar arcus erat, cuius chorda eſſet alueus Tiberis: cornua ad ſolis quidem ortum, rupes Auentina, & ad occaſum capitolina, media palatina. Eadem palatina rupes Tiberim à fronte proſpicit, à ſiniſtris Cœlio, à dextris Exquilino iungitur. Auentinus item à fronte Tiberim & Capenam tenet, ad dexteram Cœliolo ac Viminali hæret. Capitolium ante ſe Tiberim & portam Carmentalē cernit: hæret illi Quirinalis. Has rupes antiqui ſeptem colles, & ſeptem montes appellauerunt. Area huius arcus eſt quicquid campi iacet inter Auentinum & Capitolium, & à palatio ad Tiberim, Lybiſſus antea, inde Argeus, poſt uicus Thuſcus dictus. Paludes plures eò paſſim Tiberina inundatio efficiebat, quæ hanc aream nō ſatis idoneam habitationi reddebant, antequam ſactis Vertumno ſacrificijs in alueum ſuum Tiberis uerteretur. Prima igitur origo Romæ fuit collis Capitolinus, antea Saturnia dictus. Sequēs hunc Auentinus fuit, habitatus ab Atlante Italo, è Sicilia aduecto eò contra fratrem ſuum Heſperū, in cuius tutela erat Hetruriæ imperiū adhuc Iano puero, & immaturo ad munera regia & regni. Porrò Italus dimicare à Iano & Hetruſcis prohibitus, in Auentino conſedit, ad cuius radices iuxta Tiberim operatq; conſilio Iani Capenam oppidulum cōdidit, & regionem eius permiſſu Italiam dixit. Mox Heſpero fratre rebus humanis exempto, Italus in tutelam Ianum & Hetruriam ſuſcipiens, omnem circa Tiberim regionē, extinctis ultro citroq; alijs cognominibus, à ſe Italiam nuncupauit.

Hæc

Fakſimile der Seite eines Buches, einer Sammlung von Bruchſtücken antiker Geſchichtsſchreiber, mit eigenhändigen Anmerkungen von Torquato Taſſo.
(Aus Charavay. A. a. O.)

Subjektivität, die, was sie leidet, sagen muß, ein wirklicher Lyriker, nach Petrarca der erste auf italienischem Boden, tritt hier immerhin hervor. Aber größeren Ruf noch erwarb sich der Epiker.

Wie die Lyrik, so verkörpert auch das Tasso'sche Epos, von einer Seite betrachtet, nur die Poesie der sterbenden Renaissance, keine neue bahnbrechende Kunst, sondern nur eine Kunst der Erinnerungen und des Eklektizismus. Alles, was das 16. Jahrhundert erstrebte, die verschiedenen Schulrichtungen sucht es in sich zu vereinigen. Man trifft überall auf Bekanntes und Vertrautes und sogar auf unmittelbare Entlehnungen. Aber das Ich des Dichters hat die Einzelteile organisch und harmonisch miteinander verbunden und das Fremde sich innerlich vollkommen zu eigen gemacht, so daß doch ein selbständiges Ganzes zu stande kam. Und wenn das Epos der letzten Jahrzehnte vorwiegend skeptisch, frivol und genußsüchtig epikuräisch gewesen, so ist das Tasso'sche von einer ernsten, idealisch-schwärmerischen Frömmigkeit durchdrungen. Der Dichter schwebt nicht mehr, wie Ariost, als lächelnder Zuschauer über seiner Welt, sondern macht seine Gestalten wieder zu Menschen, in denen das eigene Herzblut strömt, und mit denen er zu leiden und zu empfinden vermag. Die Schule Ariosts lächelte über das Mittelalter, Tasso wollte wieder im Herzen zum gläubigen Kinde werden, das mit Ergriffenheit und Ernst von den Thaten der Väter erzählen hörte. Die Ritter, die eben nichts als Ritter waren, auf Abenteuer umherziehende Gesellen, lustige Geschöpfe der Phantasie werden wiederum zu Helden, und das romantische Ritterepos verwandelt sich in das romantische Heldenepos.

Natürlich fehlt es da Tasso nicht an Vorgängern. Er vollendet nur das Werk, an dem geringere Talente schon früher gearbeitet hatten. Dem komischen und humoristischen Epos ging schon von Anfang ein ernstes Epos zur Seite. Giovanni Giorgio Trissino (1478—1550), der pedantische Klassicist, der mit seiner Tragödie „Sophonisbe" das regelrechte Trauerspiel in die italienische Litteratur eingeführt, wollte außer dem Sophokles oder Seneca noch der Homer seines Volkes werden und schrieb mit all seiner Gelehrsamkeit und Nüchternheit auch ein regelrechtes Epos: „Das von den Goten befreite Italien", dessen Held Belisar ist. Ähnliche Versuche wurden wiederholt gemacht, geschichtliche und religiöse Epen noch vielfach gedichtet. Bernardo Tasso aus Bergamo (1493—1596), der Vater Torquato's, dichtete in Anlehnung und im Geist des spanischen Amadis-Romanes seinen „Amadigi di Francia", nahm im Gegensatz zu Ariost ernst, was dieser ironisierte, und arbeitete damit seinem größeren Sohne vor. Von Trissino und den Klassicisten aber hatte Torquato Tasso die gläubige Ehrfurcht vor der Antike gelernt und lehnte sich strenger als einer seiner Vorgänger an Homer und Vergil und deren Technik an. Die goldene Regellosigkeit Ariosts, das bunte Durcheinander von hundert

Digitized by Google

Erzählungen war nicht nach ſeinem Geſchmack: das Epos ſoll nach ſeiner Theorie wohl wie in einer kleinen Welt Seeſchlachten, Städteeroberungen, Zweikämpfe, Schilderungen von Hunger und Durſt, Sturm, Feuerbrände und Wunder, himmliſche und hölliſche Ratsverſammlungen, Aufruhr, Zwietracht, Abenteuer aller Art, Zaubereien, Grauſamkeit, Kühnheit, glückliche und unglückliche, frohe und traurige Liebe vereinigen, — aber trotz all ſeiner Mannigfaltigkeit in Geſtalt und Fabel nur eines ſein, in allen ſeinen Teilen ſo verbunden, daß einer ſich auf den andern bezieht, einer dem andern entſpricht, einer von dem andern notwendig oder wahrſcheinlich abhängt, ſo daß, wenn ein Teil herausgenommen, das Ganze zerſtört wird. Daneben aber wirkte der romantiſche Geiſt der Kunſt Arioſts doch viel zu ſtark ein und blieb das Weſentliche, während die ſtrenge Kompoſitionsweiſe Homers nur die Schale ausmachte und nur Formſache war. Alle Erinnerungen an die Antike blieben nur äußerliche. Was verſchlägt es, daß der Held Gottfried von Bouillon deutlich dem Homeriſchen Agamemnon und dem Vergiliſchen Äneas und Peter der Einſiedler dem Neſtor nachgebildet iſt und daß Rinald wie Achill erzürnt von dem Heere der Chriſten ſich abwendet, die Eroberung Jeruſalems verzögert und erſt durch ſeine Rückkehr alles zu gutem Ende führt: der ganze Geiſt iſt doch nichts weniger als der realiſtiſche Geiſt Homers, ſondern ſteht vielmehr in nächſter Verwandtſchaft zu der Romantik Arioſts.

Das Geſchichtliche tritt als bloße Äußerlichkeit auf, und es kommt dem Dichter gar nicht, wie Homer, darauf an, ein treues, ſchlichtes Wirklichkeitsbild einer eben abgeſchloſſenen Vergangenheit darzuſtellen. Der griechiſche Sänger hatte die Vergangenheit, die er ſchildert, noch aus der Nähe kennen gelernt, war deren Kind und ſchloß ſie ab, wie Dante, der Sohn des Mittelalters, dieſes vollendet und zum Abſchluß bringt. Taſſo beſitzt ſo gut wie gar keine Wirklichkeitserfahrungen vom Zeitalter der Kreuzzüge, und er kann es daher gar nicht als Realiſt ſchildern, ſondern nur als Romantiker, der in ſeinen Träumen zu ihm ſeine Zuflucht nimmt, der es ausſchließlich mit ſeiner Phantaſie umſpannt, welche durch die Erfahrung nicht hindurchgegangen iſt. Das Märchen und Wunder iſt daher in ſeiner Welt ebenſo zu Hauſe, wie in der Welt Arioſts, und das wahrhaft Charakteriſtiſche und Maßgebende, während es bei Homer wie bei dem franzöſiſchen „Rolandsliede“ eine durchaus untergeordnete Rolle ſpielt und nur eine Verhüllung des Realiſtiſchen bildet. Der Sänger des Rolandsliedes ſchrieb aus der Empfindung der Kreuzfahrer heraus, nicht ſo Torquato Taſſo, deſſen Frömmigkeit und Glaubensinbrunſt gar nichts Naives und Selbſtverſtändliches mehr an ſich hat und der an dem Chriſtentum nicht ſo ſehr als treuer chriſtlicher Bekenner feſthält, ſondern als Künſtler, dem es zu einer unerſchöpflichen Quelle äſthetiſcher Genüſſe wird. Der Himmel und die Hölle nehmen den Charakter an, welchen der griechiſche

Digitized by Google

Olymp einſt beſaß, das Chriſtentum iſt keine Religion mehr, ſondern zu einer farbenbunten Mythologie geworden. „Das befreite Jeruſalem“ erzählt allerhand echt ritterliche Liebesromane, Märchen und Zaubergeſchichten, umrahmt von einer Geſchichte der Eroberung Jeruſalems durch die von Gottfried von Bouillon geführten Kreuzfahrer. Der Kampf des Abendlandes gegen das Morgenland, des Chriſtentums gegen den Muhammedanismus aber iſt wieder ein Stoff, welcher die Zeit doch tiefer ergriff, als ein bloßes Phantaſiewerk das hätte thun können. Taſſo hat immerhin einen bedeutſamen Schritt über Arioſt hinaus zu einem realiſtiſchen Epos gethan, nur nicht die letzten entſcheidenden Schritte. Noch fühlt er ſich in den verſchlungenen Zauberhainen der Romantik wohler. Er führt uns zu der Ratsverſammlung der hölliſchen Geiſter, welche in das Lager der chriſtlichen Helden Zwietracht hineintragen wollen. Als ihre Abgeſandte erſcheint die ſchönſte aller Zauberinnen, Armida, welche Gottfried zu umſtricken weiß. Die Liebe, welche ungeachtet des Glaubenshaſſes die Herzen muhammedaniſcher Frauen und chriſtlicher Ritter miteinander vereinigt, führt zu tragiſchen Verwickelungen, die tragiſch oder verſöhnend enden. Armida und Rinald, Clorinde, Erminia und Tancred ſingen die alten bekannten Weiſen von Liebesluſt und Liebesleid. Das Taufwaſſer hat der Dichter raſch zur Hand, um auch den letzten Flecken von den Lieblingskindern ſeiner künſtleriſchen Phantaſie abzuwaſchen.

Taſſo's Trauerſpiel „Torrismondo“ bewegt ſich in den herkömmlichen Geleiſen des klaſſiciſtiſchen Dramas; höher ſteht ſeine Jugenddichtung, das am Hof zu Ferrara aufgeführte Schäferſpiel „Aminta“. Der vorwiegend lyriſch-muſikaliſche Charakter der Schäferpoeſie blieb beſtehen, auch als die dialogiſche Idyllenpoeſie ein dramatiſches Gewand annahm. Schon in Poliziano's „Orpheus“ ſteckten Elemente des Hirtendramas, das ebenſo ſehr oder noch mehr Opern- als Schauſpielcharakter trug, vorwiegend aus Geſängen, Liedern und Chören beſtand und eine gefühlvoll-ſchwärmeriſche Liebesgeſchichte erzählte. Zahlreich entſtanden ſolche Dichtungen, die meiſt in prachtvoller Ausſtattung in den Fürſtenpaläſten in Scene gingen, um die großen Feſtlichkeiten zu verſchönern: Feſtſpiele höfiſchen Charakters mit all den typiſchen Zügen der Schäferpoeſie, reich an Schmeicheleien für die regierenden Herren, an ſatiriſchen Anſpielungen auf die Gegner und auch durchklungen von den tieferen Sehnſuchtslauten nach Erfüllung der großen Frauen-Ideale, welche die Renaiſſance ſich gebildet hatte. Die ſentimentale Stimmung, welche mit der beginnenden Reaktionszeit ſich ausgebreitet hatte, die Gefühlsſeligkeit und Sehnſucht nach dem Glück, die Enttäuſchung über die Leere, mit welcher die Bakchanalien ſchließlich geendet hatten: das läßt jetzt erſt auf italiſchem Boden die Schäferpoeſie zur vollen Blüte ſich entfalten. Taſſo ſtellte ſein lyriſches Genie, den berückenden Zauber ſeiner wundervollen Sprache in ihren Dienſt und ver-

kündete in ihr sein Ideal vom goldenen Zeitalter, das noch so viel Freiheit, so viel stolzes Ichgefühl in sich barg. Vielleicht mehr noch als die „Aminta" wurde jedoch der „treue Schäfer" Giambattista Guarini's (1573 bis 1612) bewundert, eine Dichtung, welche schon einen großen Schritt weiter in die Reaktion hinein gethan hat und mehr als nur Liebes-, sondern auch ein gut Stück Weltanschauungspoesie umschließt. Guarini stellte sich in bewußten Gegensatz zu Tasso. „Erlaubt ist, was gefällt," hatte dieser noch mit dem ganzen Selbstbewußtsein des echten Renaissancemenschen gerufen. „Gefallen darf nur, was erlaubt ist," antwortete Guarini, der

Giambattista Guarini.

Philosophie des Individualismus die wieder zur Herrschaft gelangende Philosophie der Autorität von außen her entgegenstellend. Aber seine Dichtung verrät auch schon, welche Dämonen in diesen Worten lauerten. Dame Renaissance, die so viel geküßt hatte, wird auf ihre alten Tage scheinheilig. Guarini möchte aller Welt zeigen, wie sehr Moralist er ist, welch vortreffliche Gedanken er hat, wie treu er Altar und Kirche dient. Aber wer tiefer blickt, erkennt die Maske, in welcher der Künstler einhergeht. Die freche, aber offene und ehrliche Sinnlichkeit Aretino's ist zur versteckten Lüsternheit geworden, und de Sanctis nennt mit Recht den Scheinidealismus Guarini's „den Naturalismus Boccaccio's in seiner letzten

Form, umhüllt von religiöſem und moraliſchem Scheine, einen Materialismus mit Erlaubnis des Vorgeſetzten". Der durch und durch künſtliche und künſtelnde Guarini übertrifft Taſſo ſicherlich an Raffinement der Form und Technik, aber es fehlt ihm die echte und tiefe Empfindung ſeines Gegners. Blendende Effekte, geſuchte Neuheit des Ausdrucks, Üppigkeit und überladener Prunk der Sprache, Geiſtreichigkeiten aller Art, überraſchender, jäher Übergang von Pathos und Leidenſchaft zur Idyllik und Heiterkeit, das alles wird zu einem großen, glänzenden Feuerwerk, aber nicht zu einer wärmenden und belebenden Flamme. Eine neue Kunſt, geführt von Marini, klopft an.

Digitized by Google

Spanien im Zeitalter des Cervantes.
Die portugiesische Poesie.

Die politische Lage Spaniens im 16. Jahrhundert. Die allgemeine geistige Bildung des Volkes. Allgemeines über den Charakter der damaligen Poesie. Der spanische Klassicismus und die italienische Schule. Die Bahnbrecher des ausländischen Geschmacks. Juan Boscan. Garcilaso de la Vega. Die Gegner: Christoval de Castillejo und die nationale Formalitäten-Schule. Die klassicistische Lyrik auf ihrer Höhe. Herrera. Luis Ponce de Leon. Juan de la Cruz. Die epische Dichtung. Alonso de Ercilla. Die Schäferpoesie und der Schäferroman. Saa de Miranda. Jorge de Montemayor. Die Poesie von volkstümlich-nationalem Charakter. Das weltliche Drama in Spanien. Seine Anfänge. Juan del Encina. Gil Vicente. Bartolomé de Torres Naharro. „Celestina". Neue Entwickelung. Lope de Rueda. Das antikisierende Drama. Sturm- und Drangdramatiker. Juan de la Cueva. Cristoval de Virues. Das Drama auf seiner Höhe. Lope de Vega. Sein Leben. Seine Fruchtbarkeit. Sein künstlerischer Charakter. Guillen de Castro, Tirso de Molina, Alarcon u. s. w. Der nationale volkstümliche Roman. Mendoza und der Schelmenroman. Seine Nachfolger. Quevedo. Der humoristische Roman. Cervantes. Seine Bedeutung für die Weltlitteratur. Der Charakter seiner Kunst. Sein Leben. Seine Werke. „Don Quijote." Die Poesie der Portugiesen. Rückblick auf ihre Anfänge. Die ritterliche Lyrik in Portugal. Spanisch-portugiesische Dichter. Ferreira. Camoens. Sein Leben. Die Lusiaden. Deren Bedeutung als portugiesisches Nationalepos.

Durch die Vermählung Ferdinands von Arragonien und Isabellas von Kastilien war Spanien zu einem einzigen Reiche geworden. Granada, die letzte Veste der Mauren, hatte sich dem Kreuz unterworfen und der Sarazene nach achthundert Jahre langen Kämpfen Europa für immer verlassen. Eine Unsumme von Mut und Männlichkeit, Begeisterung und Thatkraft, Stolz und Heimatsliebe, Glaubensglut, Lebensfreude und Todesverachtung sammelte sich in jener bewegten Zeit in der Seele des Volkes an, und das ganze Volk ward zu einem Volk von Kriegern und Helden. Das Jahrhundert des höchsten nationalen Triumphes fällt unmittelbar zusammen mit der Zeit des gewaltigen allgemein europäischen Geistesaufschwunges, welcher durch die beiden Namen Renaissance und Reformation bezeichnet wird, und es ist daher nicht verwunderlich, daß der Spanier auf einmal politisch an der Spitze der Völker marschiert und der Ruhm seiner Waffenthaten den älteren Ruhm der Deutschen, Italiener und Franzosen verdunkelt.

Digitized by Google

Wie sich der Feuerstrom nicht in die Gewalt des Berges einzwängen läßt, sondern plötzlich furchtbar grollend ausbricht und seine rotglühenden Massen über die umliegenden Lande ausschüttet, so ergoß sich das spanische Volk nach dem Falle Granadas über die anderen Nationen. Bald wehte überall seine Fahne! In Italien wie in den Niederlanden, an der Nordküste Afrikas wie jenseits des Oceans in der neuentdeckten Welt, wo eine Handvoll Abenteurer mächtige Reiche niederwarf und unter die Botmäßigkeit des spanischen Scepters brachte. Karl V. will sich ein Weltreich gründen, wie es einst das römische gewesen, mit Emphase rühmt er sich, daß in seinen Ländern die Sonne nicht untergeht. Aber auch die Poesie nimmt plötzlich einen mächtigen Aufschwung. Bis dahin hatten die Spanier nur eine zweite Rolle gespielt und noch keinen Dichter von weltlitterarischer Bedeutung hervorgebracht, keine Poesie, welche der der anderen Völker führend voranging und den Anstoß zu einer neuen Entwickelung gab. Mit Recht konnte Garcilaso de la Vega klagen, daß die spanische Poesie bis zu seiner Zeit noch nichts Übersetzungswürdiges hervorgebracht habe. Das sollte nun anders werden. Auch in der Dichtung schreiten die Spanier in diesem Zeitalter an der Spitze der Nationen, übertroffen nur von jenem einen Volke, gegen dessen Macht auch seine Armada nichts ausrichten konnte. Das ganze starke Geistesleben entlud sich vornehmlich im dichterischen Schaffen, wie sich in Deutschland vornehmlich alles auf die Erlösung der religiösen Freiheit richtete. Denn so wagemutig der Spanier in dieser Zeit sonst vorging, die langen Glaubenskämpfe gegen den Mohammedanismus, welche zugleich nationale Kämpfe waren, hatten den alten, kirchlichen Geist so feste Wurzeln sich bilden lassen, das christliche Empfinden war so sehr in Fleisch und Blut übergegangen, daß in solchem Boden all der Skepticismus und die Pfaffenverspottung, wie sie anderswo schon frühzeitig aufgekommen waren, keine Nahrungsquellen fanden. Der Haß gegen die Mauren hatte den christlichen Glauben zu einem nationalen unterscheidenden Merkmal, zu dem wichtigsten Bestandteil des Ichs werden lassen, so daß der Spanier mit Fanatismus und Unduldsamkeit jedes abwehrte, was diesen bedrohen konnte. Die antichristlichen und antikirchlichen Bestrebungen der Aufklärer der Renaissanceperiode stießen hier auf verschlossene Sinne und Herzen, der Orthodoxismus hatte hier seine festesten Burgen, und als jene trotzdem auch in Spanien Fuß faßten, da bedienten sich die Vorkämpfer des Alten der im geheimen arbeitenden und richtenden Inquisition, die 1481 eingeführt wurde, als der furchtbarsten Waffe, um jedes zu vernichten und zu ersticken, was den rechten, alleinseligmachenden Glauben ins Wanken bringen konnte. Für Spanien war die Inquisition eine wahrhaft volkstümliche Einrichtung, getragen von der Gunst nicht nur der staatlichen und kirchlichen Machthaber, sondern auch der größten Teile der Nation, und gerade das letztere verlieh ihr eine so

gewaltige Macht. Sie stand nicht nur im Kampf gegen Mauren und Juden voran, sondern auch voran im Kampf gegen die Aufklärer und gegen die weltliche Wissenschaft. Diese, die Wissenschaft, die in den anderen Ländern den mächtigsten Aufschwung nahm, wird mundtot gemacht, und so sehen sich die schaffenden und führenden Geister vornehmlich auf das Feld der Dichtung gedrängt, wenn sie ohne Fesseln und gefährliche Überwachung arbeiten wollen.

Aber die spanische Dichtung dieser Zeit ist noch nicht die in Weihrauchdampf gehüllte, wundersüchtige, phantastisch-barocke und knechtische Poesie, wie man sie sich gewöhnlich vorzustellen liebt, die Poesie eines bigotten, geistig unfreien Volkes, das an Autodafés sich berauscht und in Ekstasen schwelgt. Auch der Spanier dieser Zeit tritt als der echte Renaissancemensch auf, der sich mit der Faust an die Brust schlägt und „Ich", dreimal „Ich" sagt, als ein Mensch von ungeheurer Daseinsfreude und wilder Lebensgier, der, auf seine Kraft pochend, voll unverzagtesten Selbstvertrauens über Meer und Land fährt. Es steckt noch eine wunderbare Gesundheit, Kraft und Frische in der Poesie dieser Menschen. Da, wo sie aus dem Künstleratelier herausgekommen ist, wo sie wahrhaft volkstümlichen Geist atmet, da steht sie mitten im Leben ihrer Zeit, als eine „Moderne", die mit den scharfen Augen des Realisten um sich blickt und die Dinge wiederspiegelt, wie sie sind, teilnimmt an den Empfindungen und dem Denken der Mitlebenden und keine romantische Flucht in die Vergangenheit nötig hat. Sie verspottet die Thorheiten und Narrheiten der Zeit und begeistert sich für das Große, was der Tag hervorbringt, doch das Zeitliche gestaltet sie dabei auch zu einem Ewigen aus und zu einem Allgemeingiltigen. Sie liebt ebensosehr die herbste Tragik wie den befreienden Humor und die ausgelassene Komik, sie ist voll idealer Begeisterung und voll bissiger Spottlust. Das Wort Ehre bedeutet in ihrem Munde noch ein starkes, tiefes und inniges Empfinden, das alle ritterlichen Tugenden, Vaterlands-, Heimats- und Familienstolz umschließt, Unantastbarkeit des Namens, Frömmigkeit und unwandelbare Treue, unerschrockenen Mut im Kampf gegen die Mächtigen, Schutz den Unterdrückten und Schwachen. In die Ehrfurcht vor dem Könige mischt sich doch noch sehr viel demokratisches Selbstbewußtsein, und man verspürt noch nicht übermäßig höfische Luft; man fühlt heraus, daß man den König ehrt, vor allem um seiner Persönlichkeit und Tüchtigkeit, seiner Gerechtigkeit und Volkstümlichkeit willen, aber kennt noch nicht die blinde, knechtische Verehrung der Autorität, des bloßen Ranges und Titels. Noch ist der König kein Dalai Lama, sondern ein Einzelmensch, ein Mensch wie alle anderen, der Kritik ausgesetzt und nur insofern ein Mensch der Verehrung, als er menschlich groß und bedeutend dasteht.

Wie es gewöhnlich der Fall ist, leitet auch das Blütezeitalter der spanischen Poesie eine Periode der Nachahmung ein. Die Kunst eines

Digitized by Google

Volkes kann nur dann bestimmend in die weltlitterarische Entwickelung eingreifen, wenn sie all die Errungenschaften, Kenntnisse und Vollkommenheiten der höchst entwickelten Weltkunst sich angeeignet hat. Im Formalen wie Inhaltlichen war aber bis dahin die spanische Poesie zurückgeblieben und sucht nun in raschen, wenigen Sprüngen einzuholen, was sie früher versäumt hat. Sie muß lernen und nachahmen, internationale Beziehungen anknüpfen und dadurch ihren Gesichtskreis erweitern. Männer von feiner Bildung und Erziehung und vornehmem Geschmack treten als Vermittler auf, und die ganze Poesie erhält einen gelehrten internationalen Charakter. In dem Einheimischen und Altvolkstümlichen erblickt sie etwas Bäuerisch-Rohes und Ungesittetes, das sie zu bekämpfen sucht, und die international-akademische Richtung behauptet sich auch dann noch im Gegensatz zu der nationalen Schule, als sie ihre erste und wichtigste Aufgabe, die Erschließung fremder Bildungsquellen, bereits genugsam erfüllt hatte. In zwei große Äste zerspaltet sich der Stamm der spanischen Dichtkunst. Die gelehrte Poesie, die zu den Füßen der Ausländer sitzt und den von Petrarca erschlossenen Weg der Nachahmung der Antike als den Heilsweg der Kunst ansieht, welche ihre Kraft aus dem Beifall der „Studierten" und der vornehmen Gesellschaft schöpft, baut vornehmlich die Lyrik an, die Ode und die Hymne, sowie den Schäferroman, die volkstümliche Poesie aber erobert das Drama und schafft den realistischen Roman, den humoristischen Roman des Cervantes und den Schelmenroman des Mendoza. Sie ist es, welche in erster Reihe das Bleibende, Echte und Große erzeugt, weil sie das Große in der Seele ihrer Zeit und ihres Volkes fand, an das Leben sich hielt und nicht an Bücher, nicht in blinder Schwärmerei für Hellas und Rom Totes neu zu erwecken suchte.

Der spanische Klassicismus und die italienische Schule.

Die große Heimatsstätte der Kunst, das Land, wo die Poesie der letzten Jahrhunderte ihre höchste Ausbildung erfahren hatte, war damals Italien. Schon seit langem verknüpften zahlreiche Wechselbeziehungen die Pyrenäische und Apenninische Halbinsel miteinander. Stand doch in Italien der jedem gläubigen Katholiken heilige Stuhl Petri, zogen doch die berühmten Universitäten des Landes jährlich eine Unzahl von spanischen Jünglingen über das Meer, Sizilien ward nach der blutigen Vesper aragonisches, später spanisches Lehen, und 1503 folgte Neapel. So fand ein fortwährender lebhafter Verkehr zwischen den Leuten italienischer und spanischer Zunge statt. Auch Juan Boscan aus Barcelona hatte zu Anfang des 16. Jahr-

Digitized by Google

hunderts dieſen Weg nach der Apenninenhalbinſel gefunden, und ihm, der von dem venetianiſchen Geſandten Navagiero, dem vortrefflichen lateiniſchen Dichter, in das Verſtändnis der neuen humaniſtiſchen Kunſt eingeführt wurde und ſich an den fremden Weiſen, der Mannigfaltigkeit der Formen, der reinen, durchgebildeten Sprache erfreute, ging zum erſtenmal das Verſtändnis dafür auf, wie rauh die Dichter ſeiner Heimat noch redeten, wie ärmlich und einförmig die typiſch nationale Form des vierfüßigen Trochäus im Grunde war. Er entzückte ſich an den äußeren formalen Schönheiten der italieniſchen Poeſie und übernahm mit dieſer Form auch all die fremden Empfindungen, Vorſtellungen und Gedanken, und vor allem den ſklaviſchen Kultus der Antike. Über die ganz äußerliche Nachahmung kam er jedoch nicht hinaus, und erſt Garcilaſo de la Vega, geb. 1503 zu Toledo, der „ſpaniſche Petrarca", aber doch nur der ſpaniſche Petrarca, brachte kraft ſeines höheren dichteriſchen Könnens den Italianismus und den griechiſch-römiſchen Klaſſicismus zum Sieg. Einer der tapferſten und ritterlichſten Krieger ſeiner Nation machte er Reiſen in Italien, Deutſchland und Frankreich, ward auf dem Zuge Karls V. gegen Tunis vor den Mauern dieſer Stadt verwundet, ging nach Neapel, wo er als Held und Dichter glänzend gefeiert wurde, nahm wieder an den Kämpfen gegen Franz I. teil und ward bei Erſtürmung des Forts Muy, wo er der erſte auf der Mauer war, zum zweitenmal, diesmal tödlich verwundet. Er ſtarb einundzwanzig Tage ſpäter am 14. Oktober 1536 zu Nizza. Seine Zeitgenoſſen, darunter ſogar ein Cervantes und Lope de Vega, ſahen in ihm einen Fürſten der ſpaniſchen Dichtung und bewunderten den Petrarchiſten, den vom Geiſte der Antike genährten Nachahmer Vergils und Theokrits, wie bei uns einige Jahrhunderte früher auch ein Heinrich von Veldeke als der Schöpfer einer neuen großen Kunſt bewundert wurde. Ob aber ein Garcilaſo nur zum Vorteil der

Garcilaſo de la Vega.

Digitized by Google

spanischen Dichtung erschienen ist, diese Frage muß von unserem Standpunkte aus in den wichtigsten Punkten verneint werden. Denn organisch verbunden hat sich das italienische und antike Element nie mit der Dichtung des Cervantes und Calderon, so viele Anstrengungen auch dazu gemacht wurden, und deren Einwirkungen blieben im Grunde rein formaler Natur. Man dichtete nun auch im Spanischen Sonette, Ottave rime, Terzinen und all die anderen Formen, die man bei den Italienern, Griechen und Römern kennen gelernt hatte, man sah und empfand wie Petrarca, Leonardo von Medici und Poliziano, wie Pindar und Horaz, die dichterische Sprache gewann größere Feinheit und freiere Abwechselung, aber dafür schmecken auch all diese Dichtungen nach Stuben- und Bücherluft, und sie scheinen mehr gemacht als erlebt zu sein. Zahlreiche Poeten traten in die Fußstapfen Garcilaso's, und auf den Grundstein, den er gelegt, baute die ganze Folgezeit weiter, zunächst ein Fernando de Acuña (gest. um 1580), ein Gutierre de Cetina (gest. um 1560), ein Lomas de Cantoral, Francisco de Figueroa, Christoval de Mesa u. a.

Wohl blieb das, was diese erstrebten, nicht ohne Widerspruch. Eine „Nationalpartei" stand gegen sie auf, welche den Import von Sonetten und Madrigalen als einen Verrat am Vaterland verketzerte, mit Spott und Zorn überhäufte und an den althergebrachten einförmigen, kurzen Trochäenversen festhielt. Aber wesentlich war's nur ein Kampf, auf dem dürren Boden eines Lehrbuches der Poetik ausgefochten, nicht ein Kampf um das innerste tiefste Wesen der volkstümlichen und nationalen Kunst. Die Nationalen waren nicht viel mehr als starr konservative Vergangenheitsmenschen, die noch immer die höfische Salonpoesie der Cancioneros aufrecht erhalten wollten und die ritterlich-mittelalterliche Lyrik gegenüber der klassicistischen Lyrik der Renaissance. Sie kämpften nicht für eine Neuentwickelung, sondern für eine Rückwärtsbildung, und darum verhallte ihr Widerspruch in einer Zeit, die so ganz andere Ideale kennen gelernt hatte und allerdings der Beihilfe der Antike bedurfte, um sich aus den Fesseln des Mittelalters befreien zu können. An der Spitze dieser Schule der nationalen Formalisten stand der witzige und anmutige, doch eben nicht tiefe Christoval de Castillejo aus Ciudad Rodrigo, gestorben zu Wien am 12. Juni 1576, der in seinen Liebesliedern eine Deutsche, Anna von Schaumburg, besang und in stachlichten Versen die Petrarchisten verhöhnte, und ihm zur Seite kämpften der leichtgefällige Antonio de Villegas, Gregorio Sylvestre (gest. 1570), Lope de Losa und Francisco de Ocaña, welch letzterer in seinen geistlichen Liedern die altspanische Schule in ihrer Naivetät und schlichten Einfachheit mit einer gewissen Größe noch einmal verkörpert. Siegreich aber blieb Garcilaso, dessen italianisierendem und klassicistischem Geschmack die hervorragendsten Lyriker sich hingaben. Fernando de Herrera, ein Geistlicher aus Sevilla (gest. 1597), der schwungvolle Pindar

Digitized by Google

der Spanier dichtete Canzonen und Oden, u. a. auf den Sieg von Lepanto, den Untergang König Sebaſtians von Portugal, Hymnen voller Pathos und gewählt in der Sprache, beſeelt von ſtarkem Patriotismus, während Luis Ponce de Leon der Glaubensglut und tiefen Religioſität ſeiner Zeit und ſeines Volkes einen erhabenen feierlichen und beredten Ausdruck verlieh. Die Vorzüge der Horaziſchen Poeſie und der Poeſie der Bibel, ſo verſchiedenartig dieſe auch ſein mögen, ſuchte er miteinander zu vereinigen: „Man wird einheimiſch in einer beſſeren Welt, wenn man dieſe Gedichte mit der Empfindung annimmt, mit der ſie der Dichter dem Publikum überreichte. Kein rauher Zelotenton ſtört die Milde dieſer Andacht; keine excentriſche Metapher die Harmonie der Gedanken und des Ausdrucks; kein Übellaut den gefälligen Rhythmus. Die Darſtellung der Vergänglichkeit aller irdiſchen Dinge geſellt ſich zu heiteren Naturgemälden.“ Auch Ponce de Leon (geb. 1525 zu Belmonte als Sproß einer vornehmen Adelsfamilie) verſpürte die Hand der Inquiſition. Faſt fünf Jahre lang, 1572—1576, ſchmachtete er, als der Ketzerei verdächtig, in ihren geheimen Kerkern, weil er entgegen den kirchlichen Geboten einen Teil der Bibel, und zwar das Hohe Lied ins Kaſtiliſche überſetzt hatte. 1591 ſtarb er, als er gerade von ſeinen Ordensbrüdern zu ihrem Obern erwählt und mit einer Reformation ſeines Kloſters, eines Auguſtinerkloſters, beſchäftigt war. Die chriſtliche Poeſie Ponce de Leons ſchreitet in antiker Gewandung einher, aber das Herz, das in ihr ſchlägt, iſt das eines edlen, hilfreichen und guten Menſchen, der an der Hand der nazareniſchen Religion zu griechiſcher Weisheit gelangt iſt. Der heilige Juan de la Cruz, der „ekſtatiſche Doktor“, einer der gewaltigſten Vertreter der ſpaniſchen Myſtik (1542 bis 1591), ſang ſchwärmeriſche und ſinnlich glühende Lieder von ſeiner Sehnſucht

Luis Ponce de Leon.

nach der Vereinigung mit dem Geliebten, mit dem Erlöser, welche etwas von der Seele Murillo's ahnen lassen. Baltasar de Alcazar (1540—1606) verfaßte in anakreontischem Geschmack witzige epikuräische Liedchen, die beiden Brüder Lupercio (1564—1613) und Bartolomé de Argensola (1565 bis 1631), beides elegante Klassicisten, die auf Horaz schwuren, schmiedeten die formvollendetsten Sonette, und Estevan Manuel de Villegas (1596—1669), dessen heitere, lebensfröhliche Poesie antike Anmut atmet, setzte seinen Stolz darin, deren Nachfolger zu heißen.

Wenn auch diese akademische Lyrik wesentlich nur um ihres glänzenden Formalismus willen dauernden Ruhm erlangt hat und weil sie als Nachahmerin der Griechen und Römer kam, so kann man doch nicht abstreiten, daß die spanische Lyrik in dieser Zeit in reiner und großer Blüte sich entfaltet hat. Lauter Platen nebeneinander, aber immerhin sind es Platen, welche ihre antikisierenden Weisen ertönen ließen. Dagegen verschwindet das epische Gedicht, und die großen Thatenmänner des Jahrhunderts fanden nicht den ebenbürtigen Homer. Freilich die Zahl derer, welche ihrem Volke ein Nationalepos, wie Vergil, Tasso oder Ariost zu geben gedachten, ist durchaus nicht klein; nur fehlte das Können, und aus dem ganzen ungeheuren Wust hebt sich nur sehr wenig hervor, was noch heute die Kenntnis intimerer Litteraturfreunde verdient. Religiöse Epen und Geschichtsepen über Pelayo und Karl V., die Belagerung Maltas (1582), die Gründung Portugals, Nachahmungen und Fortsetzungen von Bojardo's und Ariosts Rolanddichtungen traten hervor, und besonders zahlreich auch allerhand Epen, welche die Entdeckung und Eroberung Amerikas behandelten: wie das bekannteste von all den Epen dieser Zeit, die „Araucana" des Alonso de Ercilla y Cuñiga (1533—1595). Der Dichter hat freilich an den Kämpfen gegen die Araucaner als tapferer Krieger selber Anteil genommen, aber sein Buch läßt's nicht besonders merken, daß es teilweise im Urwald auf Fetzen Papier und Lederstückchen zuerst niedergeschrieben worden ist, vielmehr in der Studierstube am grünen Tisch vor den aufgeschlagenen Werken Ariosts und Vergils. Nur die Landschaftsschilderungen, in denen die Kunst dieser Jahrhunderte so stark war, verraten eine eigene und selbständige Beobachtung.

Aus Italien kam auch die weichmütige, sanfte Schäferromantik herüber mit ihrem fabelhaften Arkadien, zu dem die Welt, müde des Streites und des Kampfes, ihre Zuflucht nimmt, wo schmachtende Hirten und Hirtinnen in sanften Liebesgefühlen und Tändeleien sich ergehen. Eklogen im Geschmacke Vergils und Theokrits und ihrer italienischen Nachahmer hatte auch Garcilaso de la Vega gedichtet; Saa de Miranda, ein geborener Portugiese (1495 bis 1558), schrieb in der Mundart seiner Heimat und in kastilianischer Sprache zarte und anmutige ländliche Gesänge, in denen eine schwärmerische Neigung für die Reize des Landlebens und einer idyllischen Natur, für sanfte

Digitized by Google

Wiesen, klare Quellen und Frühlingsweiden sich ausspricht. Jorge de Montemayor (gest. 1542) führte dann den Schäferroman ein, der den schärfsten Gegensatz zum Schelmenroman bildet und alles anders macht wie dieser, aber ihn darum auch so glücklich ergänzt. Der von zahlreichen lyrischen Gesängen durchflochtene Prosaroman „Diana enamorada“ (Die verliebte Diana) erschien zuerst im Jahre 1542 und erweckte einen Sturm der Begeisterung, wie seiner Zeit der „Amadis von Gallien“; er ist auch reich an echt dichterischen Schönheiten und noch nicht von all jenen Fehlern verunziert, welche den Schäferroman später so verrufen machten. Vor allem die lyrischen Teile, in denen die altspanische Weise erklingt, stecken voller Poesie. Jorge de Montemayor war ein großes lyrisches, kein episches Talent und sein Werk ein Ausdruck seines ganz besonderen künstlerischen Wesens, so daß es eigentlich gar nicht nachgeahmt werden konnte und durfte. Der neue psychologische Roman, für den die Handlung wenig Bedeutung besitzt und der allen Wert auf die Darstellung und Schilderung des Innenlebens legt, auf die Wiedergabe der Empfindungen und Leidenschaften, nimmt von hier aus seinen Anfang. Die „Diana enamorada“ war für ihre Zeit, was für das 18. Jahrhundert der Goethe'sche Werther war, gleich diesem Roman die wehmütige Geschichte einer unglücklichen Liebesleidenschaft, mit welcher der Dichter vom eigenen Gram sich befreien wollte. Vielfach befangen im Modegeschmack, durch alexandrinisches und spätgriechisches Wesen entstellt, von durch und durch lyrischem Charakter, sentimental, schwärmerisch, zerfließend in der Gestaltung und Zeichnung der Menschen ist das Werk trotzdem ein hervorragendes Werk, das freilich besser und leichter in seinen Fehlern als in seinen Vorzügen nachgeahmt werden konnte. Und an diesen Nachahmungen und Fortsetzungen fehlte es nicht. Der Schäferroman ward für Spanien auf lange Zeit hin der Roman des Modegeschmacks, und daß er infolgedessen immer mehr zu Narreteien Anlaß gab, daß eine verkünstelte und verschrobene, abgeschmackt idealistische schnen- und bänderlose Poesie voll Maskeradenspielereien auf diesem Boden erwuchs, ist selbstverständlich. Unter Montemayors Nachahmern finden sich die besten Namen, selbst der eines Cervantes und eines Lope de Vega, — und zahlreiche geringere Männer, wie Gaspar Gil Polo, Luis Galvez de Montalvo, Bernardo de Balbuena, Christoval Suarez de Figueroa ꝛc. ꝛc.

Digitized by Google

Wie sich der Feuerstrom nicht in die Gewalt des Berges einzwängen läßt, sondern plötzlich furchtbar grollend ausbricht und seine rotglühenden Massen über die umliegenden Lande ausschüttet, so ergoß sich das spanische Volk nach dem Falle Granadas über die anderen Nationen. Bald wehte überall seine Fahne! In Italien wie in den Niederlanden, an der Nordküste Afrikas wie jenseits des Oceans in der neuentdeckten Welt, wo eine Handvoll Abenteurer mächtige Reiche niederwarf und unter die Botmäßigkeit des spanischen Scepters brachte. Karl V. will sich ein Weltreich gründen, wie es einst das römische gewesen, mit Emphase rühmt er sich, daß in seinen Ländern die Sonne nicht untergeht. Aber auch die Poesie nimmt plötzlich einen mächtigen Aufschwung. Bis dahin hatten die Spanier nur eine zweite Rolle gespielt und noch keinen Dichter von weltlitterarischer Bedeutung hervorgebracht, keine Poesie, welche der der anderen Völker führend voranging und den Anstoß zu einer neuen Entwickelung gab. Mit Recht konnte Garcilaso de la Vega klagen, daß die spanische Poesie bis zu seiner Zeit noch nichts Übersetzungswürdiges hervorgebracht habe. Das sollte nun anders werden. Auch in der Dichtung schreiten die Spanier in diesem Zeitalter an der Spitze der Nationen, übertroffen nur von jenem einen Volke, gegen dessen Macht auch seine Armada nichts ausrichten konnte. Das ganze starke Geistesleben entlud sich vornehmlich im dichterischen Schaffen, wie sich in Deutschland vornehmlich alles auf die Erlösung der religiösen Freiheit richtete. Denn so wagemutig der Spanier in dieser Zeit sonst vorging, die langen Glaubenskämpfe gegen den Mohammedanismus, welche zugleich nationale Kämpfe waren, hatten den alten, kirchlichen Geist so feste Wurzeln sich bilden lassen, das christliche Empfinden war so sehr in Fleisch und Blut übergegangen, daß in solchem Boden all der Skepticismus und die Pfaffenverspottung, wie sie anderswo schon frühzeitig aufgekommen waren, keine Nahrungsquellen fanden. Der Haß gegen die Mauren hatte den christlichen Glauben zu einem nationalen unterscheidenden Merkmal, zu dem wichtigsten Bestandteil des Ichs werden lassen, so daß der Spanier mit Fanatismus und Unduldsamkeit jedes abwehrte, was diesen bedrohen konnte. Die antichristlichen und antikirchlichen Bestrebungen der Aufklärer der Renaissanceperiode stießen hier auf verschlossene Sinne und Herzen, der Orthodoxismus hatte hier seine festesten Burgen, und als jene trotzdem auch in Spanien Fuß faßten, da bedienten sich die Vorkämpfer des Alten der im geheimen arbeitenden und richtenden Inquisition, die 1481 eingeführt wurde, als der furchtbarsten Waffe, um jedes zu vernichten und zu ersticken, was den rechten, alleinseligmachenden Glauben ins Wanken bringen konnte. Für Spanien war die Inquisition eine wahrhaft volkstümliche Einrichtung, getragen von der Gunst nicht nur der staatlichen und kirchlichen Machthaber, sondern auch der größten Teile der Nation, und gerade das letztere verlieh ihr eine so

Digitized by Google

gewaltige Macht. Sie stand nicht nur im Kampf gegen Mauren und Juden voran, sondern auch voran im Kampf gegen die Aufklärer und gegen die weltliche Wissenschaft. Diese, die Wissenschaft, die in den anderen Ländern den mächtigsten Aufschwung nahm, wird mundtot gemacht, und so sehen sich die schaffenden und führenden Geister vornehmlich auf das Feld der Dichtung gedrängt, wenn sie ohne Fesseln und gefährliche Überwachung arbeiten wollen.

Aber die spanische Dichtung dieser Zeit ist noch nicht die in Weihrauchdampf gehüllte, wundersüchtige, phantastisch-barocke und knechtische Poesie, wie man sie sich gewöhnlich vorzustellen liebt, die Poesie eines bigotten, geistig unfreien Volkes, das an Autodafés sich berauscht und in Ekstasen schwelgt. Auch der Spanier dieser Zeit tritt als der echte Renaissancemensch auf, der sich mit der Faust an die Brust schlägt und „Ich", dreimal „Ich" sagt, als ein Mensch von ungeheurer Daseinsfreude und wilder Lebensgier, der, auf seine Kraft pochend, voll unverzagtesten Selbstvertrauens über Meer und Land fährt. Es steckt noch eine wunderbare Gesundheit, Kraft und Frische in der Poesie dieser Menschen. Da, wo sie aus dem Künstleratelier herausgekommen ist, wo sie wahrhaft volkstümlichen Geist atmet, da steht sie mitten im Leben ihrer Zeit, als eine „Moderne", die mit den scharfen Augen des Realisten um sich blickt und die Dinge wiederspiegelt, wie sie sind, teilnimmt an den Empfindungen und dem Denken der Mitlebenden und keine romantische Flucht in die Vergangenheit nötig hat. Sie verspottet die Thorheiten und Narrheiten der Zeit und begeistert sich für das Große, was der Tag hervorbringt, doch das Zeitliche gestaltet sie dabei auch zu einem Ewigen aus und zu einem Allgemeingiltigen. Sie liebt ebensosehr die herbste Tragik wie den befreienden Humor und die ausgelassene Komik, sie ist voll idealer Begeisterung und voll bissiger Spottlust. Das Wort Ehre bedeutet in ihrem Munde noch ein starkes, tiefes und inniges Empfinden, das alle ritterlichen Tugenden, Vaterlands-, Heimats- und Familienstolz umschließt, Unantastbarkeit des Namens, Frömmigkeit und unwandelbare Treue, unerschrockenen Mut im Kampf gegen die Mächtigen, Schutz den Unterdrückten und Schwachen. In die Ehrfurcht vor dem Könige mischt sich doch noch sehr viel demokratisches Selbstbewußtsein, und man verspürt noch nicht übermäßig höfische Luft; man fühlt heraus, daß man den König ehrt, vor allem um seiner Persönlichkeit und Tüchtigkeit, seiner Gerechtigkeit und Volkstümlichkeit willen, aber kennt noch nicht die blinde, knechtische Verehrung der Autorität, des bloßen Ranges und Titels. Noch ist der König kein Dalai Lama, sondern ein Einzelmensch, ein Mensch wie alle anderen, der Kritik ausgesetzt und nur insofern ein Mensch der Verehrung, als er menschlich groß und bedeutend dasteht.

Wie es gewöhnlich der Fall ist, leitet auch das Blütezeitalter der spanischen Poesie eine Periode der Nachahmung ein. Die Kunst eines

Digitized by Google

Volkes kann nur dann bestimmend in die weltlitterarische Entwickelung eingreifen, wenn sie all die Errungenschaften, Kenntnisse und Vollkommenheiten der höchst entwickelten Weltkunst sich angeeignet hat. Im Formalen wie Inhaltlichen war aber bis dahin die spanische Poesie zurückgeblieben und sucht nun in raschen, wenigen Sprüngen einzuholen, was sie früher versäumt hat. Sie muß lernen und nachahmen, internationale Beziehungen anknüpfen und dadurch ihren Gesichtskreis erweitern. Männer von feiner Bildung und Erziehung und vornehmem Geschmack treten als Vermittler auf, und die ganze Poesie erhält einen gelehrten internationalen Charakter. In dem Einheimischen und Altvolkstümlichen erblickt sie etwas Bäuerisch-Rohes und Ungesittetes, das sie zu bekämpfen sucht, und die international-akademische Richtung behauptet sich auch dann noch im Gegensatz zu der nationalen Schule, als sie ihre erste und wichtigste Aufgabe, die Erschließung fremder Bildungsquellen, bereits genugsam erfüllt hatte. In zwei große Äste zerspaltet sich der Stamm der spanischen Dichtkunst. Die gelehrte Poesie, die zu den Füßen der Ausländer sitzt und den von Petrarca erschlossenen Weg der Nachahmung der Antike als den Heilsweg der Kunst ansieht, welche ihre Kraft aus dem Beifall der „Studierten" und der vornehmen Gesellschaft schöpft, baut vornehmlich die Lyrik an, die Ode und die Hymne, sowie den Schäferroman, die volkstümliche Poesie aber erobert das Drama und schafft den realistischen Roman, den humoristischen Roman des Cervantes und den Schelmenroman des Mendoza. Sie ist es, welche in erster Reihe das Bleibende, Echte und Große erzeugt, weil sie das Große in der Seele ihrer Zeit und ihres Volkes fand, an das Leben sich hielt und nicht an Bücher, nicht in blinder Schwärmerei für Hellas und Rom Totes neu zu erwecken suchte.

Der spanische Klassicismus und die italienische Schule.

Die große Heimatsstätte der Kunst, das Land, wo die Poesie der letzten Jahrhunderte ihre höchste Ausbildung erfahren hatte, war damals Italien. Schon seit langem verknüpften zahlreiche Wechselbeziehungen die Pyrenäische und Apenninische Halbinsel miteinander. Stand doch in Italien der jedem gläubigen Katholiken heilige Stuhl Petri, zogen doch die berühmten Universitäten des Landes jährlich eine Unzahl von spanischen Jünglingen über das Meer, Sizilien ward nach der blutigen Vesper aragonisches, später spanisches Lehen, und 1503 folgte Neapel. So fand ein fortwährender lebhafter Verkehr zwischen den Leuten italienischer und spanischer Zunge statt. Auch Juan Boscan aus Barcelona hatte zu Anfang des 16. Jahr-

Digitized by Google

hunderts dieſen Weg nach der Apenninenhalbinſel gefunden, und ihm, der von dem venetianiſchen Geſandten Navagiero, dem vortrefflichen lateiniſchen Dichter, in das Verſtändnis der neuen humaniſtiſchen Kunſt eingeführt wurde und ſich an den fremden Weiſen, der Mannigfaltigkeit der Formen, der reinen, durchgebildeten Sprache erfreute, ging zum erſtenmal das Verſtändnis dafür auf, wie rauh die Dichter ſeiner Heimat noch redeten, wie ärmlich und einförmig die typiſch nationale Form des vierfüßigen Trochäus im Grunde war. Er entzückte ſich an den äußeren formalen Schönheiten der italieniſchen Poeſie und übernahm mit dieſer Form auch all die fremden Empfindungen, Vorſtellungen und Gedanken, und vor allem den ſklaviſchen Kultus der Antike. Über die ganz äußerliche Nachahmung kam er jedoch nicht hinaus, und erſt Garcilaſo de la Vega, geb. 1503 zu Toledo, der „ſpaniſche Petrarca", aber doch nur der ſpaniſche Petrarca, brachte kraft ſeines höheren dichteriſchen Könnens den Italianismus und den griechiſch-römiſchen Klaſſicismus zum Sieg. Einer der tapferſten und ritterlichſten Krieger ſeiner Nation machte er Reiſen in Italien, Deutſchland und Frankreich, ward auf dem Zuge Karls V. gegen Tunis vor den Mauern dieſer Stadt verwundet, ging nach Neapel, wo er als Held und Dichter glänzend gefeiert wurde, nahm wieder an den Kämpfen gegen Franz I. teil und ward bei Erſtürmung des Forts Muy, wo er der erſte auf der Mauer war, zum zweitenmal, diesmal tödlich verwundet. Er ſtarb einundzwanzig Tage ſpäter am 14. Oktober 1536 zu Nizza. Seine Zeitgenoſſen, darunter ſogar ein Cervantes und Lope de Vega, ſahen in ihm einen Fürſten der ſpaniſchen Dichtung und bewunderten den Petrarchiſten, den vom Geiſte der Antike genährten Nachahmer Vergils und Theokrits, wie bei uns einige Jahrhunderte früher auch ein Heinrich von Veldeke als der Schöpfer einer neuen großen Kunſt bewundert wurde. Ob aber ein Garcilaſo nur zum Vorteil der

Garcilaſo de la Vega.

ſpaniſchen Dichtung erſchienen iſt, dieſe Frage muß von unſerem Standpunkte aus in den wichtigſten Punkten verneint werden. Denn organiſch verbunden hat ſich das italieniſche und antike Element nie mit der Dichtung des Cervantes und Calderon, ſo viele Anſtrengungen auch dazu gemacht wurden, und deren Einwirkungen blieben im Grunde rein formaler Natur. Man dichtete nun auch im Spaniſchen Sonette, Ottave rime, Terzinen und all die anderen Formen, die man bei den Italienern, Griechen und Römern kennen gelernt hatte, man ſah und empfand wie Petrarca, Leonardo von Medici und Poliziano, wie Pindar und Horaz, die dichteriſche Sprache gewann größere Feinheit und freiere Abwechſelung, aber dafür ſchmecken auch all dieſe Dichtungen nach Stuben- und Bücherluft, und ſie ſcheinen mehr gemacht als erlebt zu ſein. Zahlreiche Poeten traten in die Fußſtapfen Garcilaſo's, und auf den Grundſtein, den er gelegt, baute die ganze Folgezeit weiter, zunächſt ein Fernando de Acuña (geſt. um 1580), ein Gutierre de Cetina (geſt. um 1560), ein Lomas de Cantoral, Francisco de Figueroa, Chriſtoval de Meſa u. a.

Wohl blieb das, was dieſe erſtrebten, nicht ohne Widerſpruch. Eine „Nationalpartei" ſtand gegen ſie auf, welche den Import von Sonetten und Madrigalen als einen Verrat am Vaterland verketzerte, mit Spott und Zorn überhäufte und an den althergebrachten einförmigen, kurzen Trochäenverſen feſthielt. Aber weſentlich war's nur ein Kampf, auf dem dürren Boden eines Lehrbuches der Poetik ausgefochten, nicht ein Kampf um das innerſte tiefſte Weſen der volkstümlichen und nationalen Kunſt. Die Nationalen waren nicht viel mehr als ſtarr konſervative Vergangenheitsmenſchen, die noch immer die höfiſche Salonpoeſie der Cancioneros aufrecht erhalten wollten und die ritterlich-mittelalterliche Lyrik gegenüber der klaſſiciſtiſchen Lyrik der Renaiſſance. Sie kämpften nicht für eine Neuentwickelung, ſondern für eine Rückwärtsbildung, und darum verhallte ihr Widerſpruch in einer Zeit, die ſo ganz andere Ideale kennen gelernt hatte und allerdings der Beihilfe der Antike bedurfte, um ſich aus den Feſſeln des Mittelalters befreien zu können. An der Spitze dieſer Schule der nationalen Formaliſten ſtand der witzige und anmutige, doch eben nicht tiefe Chriſtoval de Caſtillejo aus Ciudad Rodrigo, geſtorben zu Wien am 12. Juni 1576, der in ſeinen Liebesliedern eine Deutſche, Anna von Schaumburg, beſang und in ſtachlichten Verſen die Petrarchiſten verhöhnte, und ihm zur Seite kämpften der leichtgefällige Antonio de Villegas, Gregorio Sylveſtre (geſt. 1570), Lope de Loſa und Francisco de Ocaña, welch letzterer in ſeinen geiſtlichen Liedern die altſpaniſche Schule in ihrer Naivetät und ſchlichten Einfachheit mit einer gewiſſen Größe noch einmal verkörpert. Siegreich aber blieb Garcilaſo, deſſen italianiſierendem und klaſſiciſtiſchem Geſchmack die hervorragendſten Lyriker ſich hingaben. Fernando de Herrera, ein Geiſtlicher aus Sevilla (geſt. 1597), der ſchwungvolle Pindar

Digitized by Google

der Spanier dichtete Canzonen und Oden, u. a. auf den Sieg von Lepanto, den Untergang König Sebaſtians von Portugal, Hymnen voller Pathos und gewählt in der Sprache, beſeelt von ſtarkem Patriotismus, während Luis Ponce de Leon der Glaubensglut und tiefen Religioſität ſeiner Zeit und ſeines Volkes einen erhabenen feierlichen und beredten Ausdruck verlieh. Die Vorzüge der Horaziſchen Poeſie und der Poeſie der Bibel, ſo verſchiedenartig dieſe auch ſein mögen, ſuchte er miteinander zu vereinigen: „Man wird einheimiſch in einer beſſeren Welt, wenn man dieſe Gedichte mit der Empfindung annimmt, mit der ſie der Dichter dem Publikum überreichte. Kein rauher Zelotenton ſtört die Milde dieſer Andacht; keine excentriſche Metapher die Harmonie der Gedanken und des Ausdrucks; kein Übellaut den gefälligen Rhythmus. Die Darſtellung der Vergänglichkeit aller irdiſchen Dinge geſellt ſich zu heiteren Naturgemälden.“ Auch Ponce de Leon (geb. 1525 zu Belmonte als Sproß einer vornehmen Adelsfamilie) verſpürte die Hand der Inquiſition. Faſt fünf Jahre lang, 1572—1576, ſchmachtete er, als der Ketzerei verdächtig, in ihren geheimen Kerkern, weil er entgegen den kirchlichen Geboten einen Teil der Bibel, und zwar das Hohe Lied ins Kaſtiliſche überſetzt hatte. 1591 ſtarb er, als er gerade von ſeinen Ordensbrüdern zu ihrem Obern erwählt und mit einer Reformation ſeines Kloſters, eines Auguſtinerkloſters, beſchäftigt war. Die chriſtliche Poeſie Ponce de Leons ſchreitet in antiker Gewandung einher, aber das Herz, das in ihr ſchlägt, iſt das eines edlen, hilfreichen und guten Menſchen, der an der Hand der nazareniſchen Religion zu griechiſcher Weisheit gelangt iſt. Der heilige Juan de la Cruz, der „ekſtatiſche Doktor“, einer der gewaltigſten Vertreter der ſpaniſchen Myſtik (1542 bis 1591), ſang ſchwärmeriſche und ſinnlich glühende Lieder von ſeiner Sehnſucht

Luis Ponce de Leon.

nach der Vereinigung mit dem Geliebten, mit dem Erlöser, welche etwas von der Seele Murillo's ahnen lassen. Baltasar de Alcazar (1540—1606) verfaßte in anakreontischem Geschmack witzige epikuräische Liedchen, die beiden Brüder Lupercio (1564—1613) und Bartolomé de Argensola (1565 bis 1631), beides elegante Klassicisten, die auf Horaz schwuren, schmiedeten die formvollendetsten Sonette, und Estevan Manuel de Villegas (1596—1669), dessen heitere, lebensfröhliche Poesie antike Anmut atmet, setzte seinen Stolz darin, deren Nachfolger zu heißen.

Wenn auch diese akademische Lyrik wesentlich nur um ihres glänzenden Formalismus willen dauernden Ruhm erlangt hat und weil sie als Nachahmerin der Griechen und Römer kam, so kann man doch nicht abstreiten, daß die spanische Lyrik in dieser Zeit in reiner und großer Blüte sich entfaltet hat. Lauter Platen nebeneinander, aber immerhin sind es Platen, welche ihre antikisierenden Weisen ertönen ließen. Dagegen verschwindet das epische Gedicht, und die großen Thatenmänner des Jahrhunderts fanden nicht den ebenbürtigen Homer. Freilich die Zahl derer, welche ihrem Volke ein Nationalepos, wie Vergil, Tasso oder Ariost zu geben gedachten, ist durchaus nicht klein; nur fehlte das Können, und aus dem ganzen ungeheuren Wust hebt sich nur sehr wenig hervor, was noch heute die Kenntnis intimerer Litteraturfreunde verdient. Religiöse Epen und Geschichtsepen über Pelayo und Karl V., die Belagerung Maltas (1582), die Gründung Portugals, Nachahmungen und Fortsetzungen von Bojardo's und Ariosts Rolanddichtungen traten hervor, und besonders zahlreich auch allerhand Epen, welche die Entdeckung und Eroberung Amerikas behandelten: wie das bekannteste von all den Epen dieser Zeit, die „Araucana" des Alonso de Ercilla y Cuñiga (1533—1595). Der Dichter hat freilich an den Kämpfen gegen die Araucaner als tapferer Krieger selber Anteil genommen, aber sein Buch läßt's nicht besonders merken, daß es teilweise im Urwald auf Fetzen Papier und Lederstückchen zuerst niedergeschrieben worden ist, vielmehr in der Studierstube am grünen Tisch vor den aufgeschlagenen Werken Ariosts und Vergils. Nur die Landschaftsschilderungen, in denen die Kunst dieser Jahrhunderte so stark war, verraten eine eigene und selbständige Beobachtung.

Aus Italien kam auch die weichmütige, sanfte Schäferromantik herüber mit ihrem fabelhaften Arkadien, zu dem die Welt, müde des Streites und des Kampfes, ihre Zuflucht nimmt, wo schmachtende Hirten und Hirtinnen in sanften Liebesgefühlen und Tändeleien sich ergehen. Eklogen im Geschmacke Vergils und Theokrits und ihrer italienischen Nachahmer hatte auch Garcilaso de la Vega gedichtet; Saa de Miranda, ein geborener Portugiese (1495 bis 1558), schrieb in der Mundart seiner Heimat und in kastilianischer Sprache zarte und anmutige ländliche Gesänge, in denen eine schwärmerische Neigung für die Reize des Landlebens und einer idyllischen Natur, für sanfte

Wiesen, klare Quellen und Frühlingsweiden sich ausspricht. Jorge de Montemayor (gest. 1542) führte dann den Schäferroman ein, der den schärfsten Gegensatz zum Schelmenroman bildet und alles anders macht wie dieser, aber ihn darum auch so glücklich ergänzt. Der von zahlreichen lyrischen Gesängen durchflochtene Prosaroman „Diana enamorada“ (Die verliebte Diana) erschien zuerst im Jahre 1542 und erweckte einen Sturm der Begeisterung, wie seiner Zeit der „Amadis von Gallien“; er ist auch reich an echt dichterischen Schönheiten und noch nicht von all jenen Fehlern verunziert, welche den Schäferroman später so verrufen machten. Vor allem die lyrischen Teile, in denen die altspanische Weise erklingt, stecken voller Poesie. Jorge de Montemayor war ein großes lyrisches, kein episches Talent und sein Werk ein Ausdruck seines ganz besonderen künstlerischen Wesens, so daß es eigentlich gar nicht nachgeahmt werden konnte und durfte. Der neue psychologische Roman, für den die Handlung wenig Bedeutung besitzt und der allen Wert auf die Darstellung und Schilderung des Innenlebens legt, auf die Wiedergabe der Empfindungen und Leidenschaften, nimmt von hier aus seinen Anfang. Die „Diana enamorada“ war für ihre Zeit, was für das 18. Jahrhundert der Goethe'sche Werther war, gleich diesem Roman die wehmütige Geschichte einer unglücklichen Liebesleidenschaft, mit welcher der Dichter vom eigenen Gram sich befreien wollte. Vielfach befangen im Modegeschmack, durch alexandrinisches und spätgriechisches Wesen entstellt, von durch und durch lyrischem Charakter, sentimental, schwärmerisch, zerfließend in der Gestaltung und Zeichnung der Menschen ist das Werk trotzdem ein hervorragendes Werk, das freilich besser und leichter in seinen Fehlern als in seinen Vorzügen nachgeahmt werden konnte. Und an diesen Nachahmungen und Fortsetzungen fehlte es nicht. Der Schäferroman ward für Spanien auf lange Zeit hin der Roman des Modegeschmacks, und daß er infolgedessen immer mehr zu Narreteien Anlaß gab, daß eine verkünstelte und verschrobene, abgeschmackt idealistische sehnen- und bänderlose Poesie voll Maskeradenspielereien auf diesem Boden erwuchs, ist selbstverständlich. Unter Montemayors Nachahmern finden sich die besten Namen, selbst der eines Cervantes und eines Lope de Vega, — und zahlreiche geringere Männer, wie Gaspar Gil Polo, Luis Galvez de Montalvo, Bernardo de Balbuena, Christoval Suarez de Figueroa ꝛc. ꝛc.

Das ſpaniſche Drama. — Lope de Vega.

Nicht in der Lyrik, aber im Drama und Roman hat die ſpaniſche Poeſie trotz des Anſturmes der fremden Bildungen, trotz der Antike und des Italianismus ihr eigenſtes und wahrſtes Ich zu behaupten verſtanden und ſich zu jener höchſten Kraft des Geiſtes emporgeſchwungen, welche ſich dem fremden Geiſtesleben nicht verſchließt, ſondern es ſich anzueignen und zu überwinden weiß, ſo daß das Fremde dem Urſprünglich-Perſönlichen und Nationalen ſich unterordnend anpaßt und dadurch in ſeinem Weſen eigentümlich verändert wird. Die ſpaniſchen Dramatiker verſtehen und ſympathiſieren wie die Lyriker mit den klaſſiciſtiſchen Beſtrebungen der ganzen damaligen höheren Bildungswelt, aber ſie wenden ſich darum nicht vornehm von dem Volke ab, ſondern bleiben vielmehr mit ihm in innigſter Berührung und ſaugen ihre geheimſten und wirkſamſten Säfte und Kräfte aus dem Allgemein-Volkstümlichen. Sie ſuchen nicht ein ideales Arkadien auf, ſondern greifen friſch in die nächſte Welt der Wirklichkeit hinein, und ſie ſchaffen keine maskenartig aufgeputzten Menſchen, die ganz in Galanterie, Liebesſchmachten und tändelnden Spielereien aufgehen, ſondern Männer des ernſten Ringens und Strebens, der tüchtigen Arbeit, des geſunden Frohſinns, von all dem Denken und Empfinden, das der ganzen Nation gemeinſam war und ſein eigentlichſtes Weſen ausmachte.

Juan del Encina, 1469 zu Salamanca geboren, geſtorben 1534, gilt als der eigentliche Begründer des weltlichen ſpaniſchen Theaters, da er zum erſtenmal höhere dichteriſche Fähigkeiten mit einer populären, dramatiſchen Geſtaltungskraft vereinigte und zuerſt, wenn auch nur rohe und verwickelungsloſe Scenen dichtete, die wirklich am Hofe vor den vornehmen Gönnern des Dichters aufgeführt wurden. Sie ähneln noch ſehr den dialogiſchen Hirtenſcenen, wie ſie die alexandriniſche Zeit liebte, und den Eklogen Vergils, denen ſie nachgebildet ſind, und behandeln zum Teil religiöſe Stoffe. Die weltlichen Eklogen atmen wie jene viel anmutige Naivetät und bringen manch derben Spaß und manch ſatiriſchen Einfall. Da hört man einmal von einem Edelmann, der aus Liebe zu einer Schäferin unter die Hirten geht, und in einem anderen Luſtſpielchen ſieht man denſelben Ritter, des Landlebens überdrüſſig, die Hirten in den Sitten der vornehmen Welt unterrichten, damit ſie als Edelleute an den Hof ziehen können. Ein drittes nimmt ſogar einen tragiſchen Anlauf und hat einen unglücklichen Liebhaber zum Helden, der durch Selbſtmord endet. Der Zeit und dem Charakter nach ſchließt ſich eng an Juan del Encina der Portugieſe Gil Vicente (geſt. 1536 in Evora). Von ſeinen 42 theatraliſchen Dichtungen hat er 10 vollſtändig in kaſtiliſcher, 17 in portugieſiſcher, die übrigen in beiden Sprachen abwechſelnd gedichtet. An dramatiſchem Leben und Intereſſe ſind ſie nach dem Urteil Schacks denen des älteren Zeitgenoſſen

unendlich überlegen. Eine naive, duftige, echt volkstümliche Lyrik bildet den Hauptreiz dieser Dramen, unter denen sich besonders liebliche Weihnachtsspiele, aber auch Komödien aus dem gewöhnlichen Leben („Der Witwer") und Festspiele befinden. Einen großen Schritt über Gil Vicente hinaus thut dann wiederum Bartolomé de Torres Naharro, ein Geistlicher und vielgereister Mann, der einige Zeit lang in Algier in Gefangenschaft lebte und in Italien das dortige höher entwickelte Theater kennen gelernt und genauer studiert hatte. Er zimmerte sich sogar schon eine dramaturgische Theorie zurecht, die teilweise noch heute Geltung behaupten kann, unterschied zwischen Komödie und Tragödie, teilte nach Horaz die Komödie in fünf Akte, die er Jornadas nannte u. s. w. In seinen Werken fließt, wenn auch oft überschäumend, echtes dramatisches Blut! Torres Naharro, ein Theatraliker von derbem Knochenbau, der an derben Worten und derben Scenen sein Gefallen findet, liebt eine bewegte, abenteuerliche Handlung im Geschmack der Ritterromane und weiß schon zu spannen und allerhand Effekte auszusinnen. Seine freie Satire, seine scharfen Angriffe auf die Geistlichkeit brachten ihn wiederholt mit der Inquisition in Konflikt, die bereits anfing, ein wachsames Auge auf das Theater zu werfen. Einsam für sich, mächtig über alle anderen dramatischen Erzeugnisse emporragend, steht die „Celestina" da, eine Schöpfung eigenartig durch und durch, ein Buchdrama, kein Bühnendrama, ein dramatischer Roman in 21 Akten! Mitten aus der Gegenwart gegriffen, kühn und wahr in der Sittenschilderung und Charakterzeichnung, vor einem derben Zolaismus nicht zurückschreckend, in einem kräftigen und reinen Stil vorgetragen, weist es, was den Geist anbetrifft, auf Cervantes voraus und atmet das Leben der Vollendungsperiode der spanischen Poesie. Der Verfasser — wahrscheinlich der Baccalaureus Fernando de Rojas aus Montalban — ist einer der glänzendsten Vertreter jenes schroffen, herben und rücksichtslosen Naturalismus, der fast immer die Zeit eines großen, künstlerischen Könnens einleitet, der ohne Scheu auch das Undelikateste und Häßlichste sagt und nicht ohne besondere Lust in der Schilderung der Gemeinheit und Brutalität schwelgt. Er legt das Schwergewicht auf die Charakterdarstellung, darin dem germanischen Kunstgeschmack nahestehend, und will wesentlich nichts als die einfache Wiedergabe eines Stückes Alltagsleben. Aber dieses Alltagsleben spiegelt in allen Farben wieder. In die zartesten Laute inniger Liebeslyrik plumpt eine saftige Zote, froher, echter, frischer Humor schlägt um in leidenschaftliches Pathos und düstere Tragik, Ernst paart sich mit Witz und ausgelassener Heiterkeit. Bald führt uns der Verfasser in das Bordell, mitten unter Dirnen und entwirft mit einer an Shakespeare erinnernden Kraft das farbenreich ausgeführte Charakterbild der alten Kupplerin Celestina, bald läßt er uns den zärtlichen Schwüren seines Calisto und seiner Melibea lauschen und all die Entzückungen einer spanischen

Digitized by Google

Liebesnacht auskosten. Das Drama besitzt auch jene naturalistische Formlosigkeit, welche das Streben nach möglichst reicher und genauer Wiedergabe des Lebens, der ganzen Natur und gesamten Wirklichkeit mit sich bringt, eine äußere wie innere Formlosigkeit, die im Grunde alles verachtet, was Komposition heißt, und in den entscheidendsten Augenblicken den Zufall und die Willkür zu Hilfe nimmt. Der Liebhaber thut einen Fehltritt auf einer Leiter und stürzt, den Kopf sich zerschmetternd, zu Boden. Das zeigt schon deutlich genug, wie das Drama durchaus der Handlung, wenn auch nicht der Ereignisse und Vorgänge entbehrt. In theatralischer Hinsicht konnten die kommenden Bühnendichter von der „Celestina" nicht lernen, aber diese große Dichtung gab, wie F. Wolf mit Recht hervorhebt, dem spanischen Drama eine volkstümliche Basis, nationalen Charakter und naturwüchsige Entwickelung, bewahrte es vor jeder sklavischen Nachahmung, vor unnatürlicher Eintönigkeit und vor dem Einzwängen in fremde, aufgedrungene Formen. Der große Erfolg und die dauernden Nachwirkungen der Celestina trugen nicht wenig dazu bei, daß die Versuche eines Bermudez, Lupercio Argensola u. a., welche auch den Spaniern die sklavische Nachahmung der alten klassischen Muster, leb- und farblose Abdrücke der Antike aufdrängen wollten, erfolglos blieben.

Nach den Tagen Encina's und Gil Vicente's machte für einige Jahrzehnte lang das Theaterwesen in Spanien keinerlei Fortschritte. Die Dramen des Torres Naharro hielt die Inquisition fern, und die religiösen (Autos) und weltlichen Festspiele, welche zur Aufführung kamen, blieben so schlicht und einfach, wie es die Encina's gewesen waren. Erfolglos mühten sich einige humanistisch gesinnte Gelehrte ab, durch Plautus-, Terenz- und Sophoklesübersetzungen dem spanischen Volke Geschmack an dem antiken Drama beizubringen. Erst der Sevillaner Lope de Rueda (gest. 1565 zu Cordova), gleich bewundert als Schauspieler wie als Poet, schenkte der Bühne seiner Heimat eine Reihe volkstümlicher Dramen, Schäferspiele und novellenartige Komödien im Stile der Celestina, vor allem aber seine Pasos, burleske Scenen aus dem niederen Volksleben, welche während der Vorstellungen die Pause zwischen den größeren Stücken ausfüllen sollten, komische Genrebilder, die wiederum nichts als ein Stückchen Natur und realistisches Alltagsleben abspiegeln, echte Schauspielerstückchen und dichterisch nicht sehr bedeutend: die auftretenden Personen zeigen eine große Verwandtschaft mit den Masken der italienischen commedia dell' arte, deren Einfluß unverkennbar ist, und verraten schon eine ganz andere Fähigkeit der Menschendarstellung, wie sie ein Encina und Vicente besaßen. Cervantes, der als Knabe die Vorstellungen Ruedas besuchte, hat uns ein Bild von der spanischen Bühne jener Zeit in wenigen Strichen entworfen: „Die ganze Gerätschaft eines Theaterdirektors war in einem Sacke enthalten und bestand in vier weißen Schäferpelzen, mit ver-

Digitized by Google

goldetem Leder besetzt, vier falschen Bärten und Atzeln und vier Schäferstäben oder mehreren oder wenigeren. Die Schauspiele waren nur Unterredungen, wie Eklogen zwischen zwei oder drei Schäfern und einer Schäferin; man verlängerte und verschönerte sie mit zwei oder drei Zwischenspielen, in denen einmal eine Negerin, ein anderes Mal ein Prahlhans, ein Narr, ein Einfaltspinsel oder ein Biscayer auftreten. Alle diese Rollen und viele andere spielte Lope de Rueda mit einer Trefflichkeit und einem Geschick, wie man es sich nur irgend vorstellen kann. In jener Zeit gab es noch keine Maschinerien, keine Zweikämpfe zwischen Mohren und Christen, weder zu Fuß noch zu Pferde; man kannte noch keine Figur, welche durch ein Loch des Theaters aus dem Mittelpunkte der Erde hervorkam oder hervorzukommen schien, und noch viel weniger senkten sich Wolken mit Engeln oder Seligen vom Himmel herab. Die Bühne bestand aus vier Bänken, die ein Viereck bildeten, und über welche fünf bis sechs Bretter gelegt waren, und hierdurch ungefähr vier Hände breit höher waren als der Zuschauerraum, der Erdboden. Zur Bühne gehörte dann noch eine alte, mit zwei Stricken seitwärts gezogene wollene Decke, hinter welcher Musiker standen, welche Romanzen ohne Begleitung der Guitarre absangen."

Zahlreiche Poeten wandten sich jetzt dem Theater zu, u. a. der Schauspieler Alonso de la Vega und der Buchhändler Juan de Timoneda, welche Rueda noch sehr nahe stehen. Die beiden großen Geistesströmungen der Renaissanceperiode, die antik-klassischen und die national-volkstümlichen Bestrebungen bekämpfen, kreuzen und vermischen sich, und zwei Schulen treten damit einander entgegen. Aber auch die Klassicisten bringen dem herrschenden Geist einer Sturm- und Drangpoesie ihre Opfer dar. Eine jugendliche, aufgeregte, wilde Phantasie beherrscht die Köpfe, und die Einbildungskraft ist noch stärker als der ordnende Verstand, zügellos rast sie hin, von keiner gereiften Menschenkenntnis im Zaume gehalten. Brausender Most, — überschäumende rohe Naturkraft, der vor allem noch die Intelligenz und höheres Ideenleben mangelt. Es gilt zuerst die Urelemente alles Dramatischen und Dichterischen zu erobern, eine bewegte, packende Handlung aufzubauen, in welcher all das hochgespannte, starke und stürmische Empfindungsleben sich austoben kann. Haarbuschige Gesellen stürzen auf die Bühne, welche die Coulissen erzittern machen; sie wissen zu packen und zu erschüttern, weil ein echtes Fühlen in ihrer Brust wohnt, und sinnlich starke Phantasievorstellungen wachzurufen, aber die Erregung und Erschütterung ist auch das Letzte und Höchste, was sie wollen Sie sehen und empfinden so stark, daß sie die Fülle der Gesichte nicht zu ordnen vermögen. Und so häufen sie Stoffliches auf Stoffliches, Greuelthat auf Greuelthat, Schrecken auf Schrecken, — führen große pathetische Reden im Munde, die zu bombastischem Schwulst ausarten, und stellen hart neben eine plumpe Tragik eine plumpe Komik. Eine jugendliche, unreife, aber

Digitized by Google

echte Dichtung, wie sie gewöhnlich einer großen Blütezeit voranzugehen pflegt. Juan de la Cueva aus Sevilla und Cristoval de Virues aus Valencia, beide Kinder des Jahres 1550, sind die Häupter dieser Schule, welche ganz auf nationaler volkstümlicher Grundlage aufbaute. Auch bei den Klassicisten, so dem als Lyriker schon genannten Lupercio de Argensola, der, gleichwie der Dominikanermönch Bermudez (1530 bis 1589), die Formen der antiken Tragödie, glücklicherweise ohne den Erfolg wie in Italien, auf der spanischen Bühne einbürgern wollte, zeigt sich dieselbe Hinneigung zu blutigen Scheußlichkeiten.

Lope de Vega.
Nach einem Stich von Zschoch.

Lope de Vega's genialische Natur fügte die rohen Bausteine zu einem geordneten Ganzen zusammen. Geboren wurde er am 25. November 1562 zu Madrid, erhielt eine sorgfältige Erziehung und zog schon früh durch seine erstaunliche Begabung die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Dabei beging er allerhand tolle Streiche, die ihn einmal sogar in den Verdacht des Diebstahls brachten. Von der Universität Alcala, wo er studiert hatte, ging er nach Madrid an den Hof des bekannten Herzogs von Alba, der ihm ein Beschützer wurde, siedelte später, infolge eines Duells aus der Hauptstadt verwiesen, nach Valencia über, machte den Zug der „unüberwindlichen Flotte" gegen England mit und kam 1590 nach Madrid zurück; trat als Sekretär in den Dienst des Markgrafen von Malpica und später des Grafen von Lemos, vermählte sich zum zweitenmal und verlor auch diesmal wieder nach kurzer Zeit seine Frau durch den Tod. Dieser und andere schmerzliche Verluste ließen ihn über das wilde Leben, das er bis dahin geführt, Reue empfinden, und er trat in eine fromme Bruderschaft ein. 1609 erhielt er die Priesterweihe und starb am 25. August 1635, 73 Jahre alt, die Bewunderung seines Zeitalters, von ganz Spanien und darüber hinaus, auch von Italien betrauert.

Die Zahl der Dichtungen Lope's streift an das Wunderbare, und unfaßbar erscheint die Leichtigkeit, mit der er arbeitete; das Allererstaunlichste an ihm ist noch immer die Fruchtbarkeit seines Schaffens, und seine unübersehbare Poesie ist noch von keinem vollkommen gründlich studiert worden. Perez de Montalvan, der vertrauteste Freund des Dichters, schätzte nach

dem Tode die Anzahl der weltlichen Schauspiele auf eintausendachthundert, wozu noch vierhundert religiöse Festspiele (Autos) kommen, unzählige Gedichte und eine lange Reihe von Epen und Romanen, letztere im Geschmack der Italiener und im Modegeschmack der Zeit, Schäferromane, Epen nach dem Muster Ariosts und Tasso's, Novellen, Satiren, kurz, von jeder Gattung etwas. Er dichtete seine Verse rascher, als der Schreiber sie zu Papier bringen konnte. Auch als Dramatiker ist er natürlich überall zu Hause, in der Welt der höchsten Tragik, wie der plumpsten und derbsten Possenreißerei, in den Regionen der wundersamsten Phantastik, wie in der wirklichsten aller Alltäglichkeiten; heute schreibt er ein Drama aus der Geschichte der Gegenwart und morgen eine Tragödie, zu der ihm den Stoff die Sagen und Romanzen der Vorzeit bieten, und die ganze Geschichte Spaniens zieht in einer langen Reihe von Gemälden am Auge des Beschauers vorüber, ja mehr noch, ein Stück Weltgeschichte. Selbst der „falsche Demetrius", ein Zeitgenosse des Dichters, ward schon von ihm behandelt. Zu verschiedenen Malen vertieft er sich in die Darstellung des niederen Volkstreibens, aber noch öfter und mit besonderer Vorliebe gestaltet er bald ernste, bald heitere Scenen aus dem Liebesleben der höheren Gesellschaft seiner Zeit, den Kreisen der feinsten äußeren und inneren Bildung, wo das Empfinden und Denken am vornehmsten sich äußert, am innigsten und tiefsten ist, Form und Geist aufs vollkommenste sich verschmolzen haben. „Mantel- und Degenstücke", „Comedias de capa y espada" hat man diese Sitten- und Gesellschaftsdramen genannt, die so gut wie ausschließlich auch Liebesdramen sind, Intriguendramen außerdem, voll von Schwärmerei und Pathos, voll von Witz, Anmut und Geist; Zweikämpfe und Mordthaten an allen Ecken und Enden, aber der Ausgang ist trotzdem immer ein „glücklicher". Und zu allen diesen weltlichen Dramen, zu den düsteren Tragödien, den heiteren Lustspielen, den plumpen und derben Volkspossen kommen noch einige Hunderte von geistlichen Schauspielen, welche das alte Mysterien- und Mirakeldrama zur Vollendung bringen und sogenannte Autos sacramentales, Opferdarstellungen, die zur Zeit des Fronleichnamsfestes auf den Straßen aufgeführt wurden und am nächsten noch den Moralitäten stehen.

Die künstlerische Erscheinung Lope's hat vieles mit der des Ariost gemeinsam. Ebenso fern wie Ariost steht Lope der großen Ichkunst eines Dante, und ebenso wenig wie jener ist er ein wirklicher Eigenartsmensch, eine Persönlichkeit, welche der Welt Gesetze vorschreibt, ein großer Charakter, vielmehr derselbe schlanke und biegsam geschmeidige Gesellschafter, derselbe eindrucksfähige Geist, bei dem all und jedes, das von außen herkommt, haften bleibt, dieselbe wunderbar bewegliche Protensnatur. Auch Lope ist vor allem Auge, Ohr und Sinnlichkeit. Die nahe Verwandtschaft mit Ariost tritt in einer Fülle von Ähnlichkeiten hervor, in dem ganzen

Digitized by Google

Malerischen der Poesie, deren schönster Reiz in den bunten Farben und den eigentümlichen Beleuchtungen steckt, in der frohen Lust, zu unterhalten, den Farbenteppich einer Handlung zu entrollen, in dem unerschöpflichen Reichtum der Geschichten, in der Kunst, sie zu verwickeln und zu entwirren, in der oberflächlichen und tändelnden Zeichnung der Charaktere, in dem tollen Durcheinanderwirren von Märchenwunder und Alltagswirklichkeit. Lope und Ariost teilen mit Shakespeare die erstaunliche Fähigkeit in der Hingabe an die Außenwelt, die selige Freude, alle Fülle der Erscheinungen in ihre Phantasie aufzunehmen. Aber sie bringen nicht die harmonische und innige Vereinigung des Objektiven und Subjektiven, welche der Shakespeare'schen Kunst den Stempel aufdrückt, ihre Richtung zielt in weit stärkerem, sie zielt im Übermaß auf die Darstellung des Außenlebens, indes das Ichleben zurücktritt. Lope de Vega ist ein wunderbar glückliches Naturkind. Mit glänzenden Augen, mit einem seligen Lächeln auf den Lippen sieht er die Welt an sich vorüberziehen. Da ist nichts, was nicht seine Teilnahme und Aufmerksamkeit fesselte, nichts Hohes und nichts Niedriges, nichts Alltägliches und nichts Ungewöhnliches. Er kann das Unscheinbarste und Nichtigste aufgreifen und verwandelt es in goldenste Poesie, aber so sehr drängen auch die Bilder vorüber, so rasch löst bei ihm ein Interesse das andere ab, daß er achtlos ein Stück Gold beiseite wirft, um dafür einen Kieselstein aufzugreifen. Seine Kunst ist reine Sinnlichkeit, Kunst im eigentlichsten und im engen Sinne des Wortes, wie die Ariost'sche unmittelbarste Form- und Gestaltungsfreude. Er will die Erscheinung fassen, Objektives darstellen, die Natur neu schaffen, doch keine Ideen verkörpern und Symbole offenbaren. Fern ist ihm jedes reflektierende Element. Daher die volle, saftige Naturfrische, die Natürlichkeit und die Naivetät, das Goethe'sche und das germanische Element, das öfter in seiner Kunst durchbricht und ihr den höchsten Wert verleiht. In der Schilderung einer einzelnen Situation ist Lope de Vega am größten; da ist er oft vollkommen und steht den allerersten Genien zuweilen gleich. Aber die Erscheinungsfülle der Außenwelt reißt ihn mit sich, zerstreut und verwirrt ihn. Leicht verliert er die Fäden aus den Händen, sieht nur Situationen und weiß sie nicht zu verknüpfen. Er haftet an den Einzelerscheinungen, an der Oberfläche, an der glänzenden und bunten Außenseite der Dinge und dringt nicht in die Tiefe ein. Er ist nichts weniger als ein grübelnder, spekulativer Geist, ein Seelenzergliederer, ein germanischer Metaphysiker. So lebendig, so unterhaltend und spannend Lope eine Handlung zu entwickeln weiß, so ist er doch oft leichtsinnig, ungeschickt in der Verknüpfung der Vorgänge, ein echter Taschenspielergeist, und noch ganz anders deutlich tritt das in der Charakteristik hervor. Auch sie ist im wesentlichen Situationsdarstellung, geistreiche, hochpoetisch erfaßte Schilderung eines vorübergehenden Zustandes. Die starke lyrische Kunst Lope's verleiht ihr oft einen wunder-

Digitized by Google

baren Zauber, sowie sein scharfes, fest auf die Erscheinung gerichtetes Auge, das zuweilen gerade mit besonderem Glück sich das Kleine und Feine, das Unscheinbare herausholt und in seinem Werte erkennt. Aber die Charakteristik ist und bleibt auch lyrischer Art. Sie kennt Wandlungen, oft schroffe Wandlungen und ganze Umgestaltungen, so daß zwei vollkommen verschiedene Wesen uns entgegentreten, aber keine Entwickelungen, kein Erwachsen des einen Zustandes aus dem andern. Zusammenhangslosigkeit ist ihr innerstes Wesen. Ein einziges, vollkommen in sich gefestigtes Werk, ein Werk der Vollendung, der Vereinigung aller künstlerischen Notwendigkeiten hat daher Lope de Vega nie schaffen können, aber er hat Einzelheiten von unvergänglichem Zauber, und in welche Tasche man ihm greift, man holt sich eine halbe Hand voll Gold und Edelsteinen und eine halbe Hand voll Kieseln heraus. Ein elementarer Dichter, so überreich, daß er zum leichtsinnigsten Verschwender, zum Improvisator wird, daß er gar keinen Respekt mehr vor seiner Kunst und vor sich selber empfindet. Er wirft sich an das Publikum fort, bekennt, daß er nichts als den Beifall der Menge sucht, „der man in ihrer Thorheit zu Willen leben soll, weil sie es ist, die dafür zahlt". Der ausgewachsenste Typus des romanischen Dichters, der nichts weiß von der Einsamkeitsgröße, von dem in sich selbst ruhenden Ichgefühl des germanischen Poeten.

Das spanische Drama, das Lope de Vega geschaffen, darf man ohne Bedenken für die höchste Vollendung des romanischen Dramas ansehen, und eine völlig deutliche, große Entwickelung darüber hinaus kennt die Litteraturgeschichte innerhalb dieser Rasse noch nicht. Das romanische Drama ist bis auf den heutigen Tag noch wesentlich ein Handlungs- und Intriguendrama geblieben, wie es das Lope'sche Drama ist, alles Gewicht legend auf die Reize einer Situation, auf die Reize des Stofflichen, einer den Verstand, die Empfindung und die Phantasie anregenden Geschichte, die so spannend wie nur möglich aufs kunstvollste verwickelt und ebenso kunstvoll entwickelt wird. Die Charakteristik ist dafür oberflächlich, leicht und glatt und zumeist voll innerer Widersprüche. Man sieht, die Menschen haben wesentlich nur Wert und Zweck, die Hebel der Handlung in Bewegung zu setzen und wie Schachfiguren im großen Spiele mitzuwirken. Immer dieselben Gestalten kehren bei Lope wieder, der primero galan, der Liebhaber, die Dame oder die Heldin, die Soubrette, der Heldenvater, der Bruder, der von ihm in das Drama eingeführte Gracioso oder der vertraute lustige Freund, der noch heute in dem französischen Sittenschauspiel der Sardou und Dumas fils eine so große Rolle spielt, als der kluge Realist gegenüber dem schwärmerisch-idealischen primero galan. Wie die Gestalten, so wiederholen sich auch die Scenen, und wie man staunend von der reichen Erfindungskraft Lope's geredet — noch niemand hat sie ihm abgesprochen, sagt Schlegel —, so kann man auch von der Ärmlichkeit dieser

Erfindungskraft sprechen. Ein paar Formen und Farben werden immer wieder neu durcheinandergeschüttelt und neu kombiniert, immer wieder dieselben Empfindungen und Gedanken in ähnlichen Worten ausgesprochen, und dieses Kaleidoskopartige der Lope'schen Kunst, dieses Sichselbstabschreiben erklärt auch einigermaßen das improvisatorische Genie und die ungeheuerliche Fruchtbarkeit des Dichters. Er ist der geschickte Theaterregisseur, der einen glänzenden Krönungszug über die Bühne hinwallen läßt, schier unendliche Massen buntgeschmückter Gestalten, blumenstreuender Jungfrauen und goldgepanzerter Ritter, weihrauchumwallter Priester und schellenrasselnder Hofnarren, — und wer nicht schärfer zusieht, glaubt, immer neue Wesen zu erblicken, während es doch immer dieselben paar Menschen sind, die hinter den Coulissen verschwinden und wieder aus ihnen auftauchen.

Das ideelle, allgemein menschliche Element in der Lope'schen Kunst gerät man ebenso leicht in Gefahr zu unterschätzen wie zu überschätzen. Bei seiner starken Sinnlichkeit und seiner Unlust, zu abstrahieren und zu reflektieren, enthüllte sich sein Geistesleben wesentlich nur in Gestalten und Gefühlen. Mir scheint auch hier das Objektive und Ichlose seines Wesens hervorzutreten. Er wächst und sinkt mit dem Stoff und mit der Erscheinung, die ihn fesseln. Ihn beherrschen die Gesellschaft und der Umgang, den er aufsucht. Leicht begeistert und hingerissen von dem Großen, das ihm entgegentritt, fühlt er sich auch wohl bei allem Dumpfen und Kleinen. Das Große macht ihn groß, Kleines macht ihn klein. Dieser Dichter denkt und empfindet wirklich wie ein Sancho Pansa, teilt mit ihm denselben Kunstgeschmack, freut sich an den derbsten und plumpsten Späßen und nimmt gleich abergläubisch die tollsten Erzählungen mit in den Kauf, — und zugleich versteht und empfindet er das Feinste und Tiefste, das Zeit und Volk ihm zu bieten vermögen, schwelgt er entzückt in den auserlesensten Reizen der Kunst, schwärmt er in echter Begeisterung für die erhabensten Ideale, zu denen die spanische Nation sich damals hat erheben können. Lope faßt in seiner einzigen Person das ganze spanische Volk jener Zeit zusammen und ist dessen getreuester Dolmetscher, der Allerweltsgelegenheitsdichter, der da niederschreibt, was die anderen wollen und ihm auftragen, der Gelegenheitsdichter für Gevatter Schneider und Schuhmacher, denen er Hochzeits- und Taufcarmina dichtet, und ebenso der Gelegenheitsdichter für Herzöge und Könige, für die Philister, wie für die edelste Aristokratie des Geistes.

Das Spanien des 16. Jahrhunderts mit all seinem Glanz und mit all seinen dunklen Schatten spiegelt in seiner Poesie sich wieder. Der mittelalterlichen Welt, der Welt der Ritter und der Heiligen, der kritiklosen Rechtgläubigkeit, der Wunder und des Aberglaubens steht Lope nicht mit dem italienischen Lächeln, der Ironie Ariosts gegenüber, sondern als ein gläubiger Schüler, der die Ideale der Vorzeit als die eigenen hochhält. Die Worte

Digitized by Google

Christentum, Treue, Ehre spricht er mit kräftigem Pathos aus, und mit dem fanatischen Haß eines Glaubensrichters bekämpft er alle Gegner der heiligen Kirche. Er offenbart die ganze seltsame Mischung der damaligen spanischen Bildung aus mittelalterlichen und humanistischen Elementen, die barocke Vereinigung von Barbarei, Grausamkeit und Gefühllosigkeit, Dumpfheit und Borniertheit und edelster Menschlichkeit, Liebenswürdigkeit, Nachdenklichkeit und Aufgeklärtheit, von roher Sinnlichkeit und vornehmer Geistigkeit.

Immer von neuem muß man staunend bewundern, welch eine Fülle von großen und reichen Persönlichkeiten das Jahrhundert der Renaissance, dank seinem stolzen Ichgefühl, dank seinem Glauben an das Recht des Individualismus, hervorgebracht hat. Neben Lope de Vega noch eine ganze Reihe hervorragender dramatischer Talente, von denen ihm teilweise einige fast ebenbürtig zur Seite stehen. Perez de Montalvan (1602 bis 1638), sein Biograph und treuester Schüler und Nachahmer, hinterließ bei seinem frühen Tode bereits hundert Komödien, in denen allerdings das Improvisatorische vielfach zur Oberflächlichkeit geworden ist. Sein Hauptwerk „Die Liebenden von Teruel" behandelt eine rührende spanische Sage von treuer und zärtlicher Liebe. Ungleich bedeutender als Tarrega und Gaspar de Aguilar, wie diese beiden ein Valencianer, hat sich Guillen de Castro (1567—1631) vor allem durch sein aus zwei Teilen bestehendes Schauspiel „Die Jugendthaten des Cid" einen Namen gemacht; ein wahrhaft national-volkstümliches Drama, in dem der frische und kraftvolle Geist der Romanzenpoesie lebendig fortwirkt. Corneille nahm in seiner Cid-Tragödie den Spanier zum Vorbild. Luiz Velez de Guevara (1570—1644), seiner Zeit einer der beliebtesten Bühnenschriftsteller, schrieb über vierhundert Dramen, und auch Antonio Mira de Mescua muß hier wenigstens genannt werden. Gabriel Tellez, bekannter unter seinem Dichternamen Tirso de Molina (geb. um 1570, gest. um 1648), steht Lope sehr nahe. Ein Meister des Intriguenstücks. Wenn auch in der Komposition und Motivierung flüchtig, so zeichnet er sich doch durch „unschätzbare Grazie, Frische und Reinheit der Sprache, Lebendigkeit des Dialogs und eine unerschöpfliche Witzader" aus. Von seinen zahlreichen Dramen wurden am bekanntesten: „Der Verführer von Sevilla", die erste dramatische Bearbeitung des Don Juan-Stoffes, „Der Blöde im Palast" und das sehr geistreiche und in der Verwickelung außerordentlich gewandte Lustspiel „Don Gil mit den grünen Hosen". Juan Ruiz de Alarcon (gest. 1639, geb. in der neuen Welt zu Tasco in Mejiko) wurde, wie selten einer, von den Zeitgenossen aufs bitterste angefeindet, und ganz im Gegensatz zu Lope machte er aus seiner tiefen Verachtung der Menge nicht das geringste Hehl. „Dem Pöbel" widmete er den ersten Band seiner Komödien und bezeichnete ihn als „wildes Tier": „Wenn dir meine

Komödien mißfallen, so wird es mich freuen, denn ich werde wissen, daß sie gut sind; gefallen sie dir aber, so wird mich für das Mißgeschick, schlechte Komödien geschrieben zu haben, das Geld, das du für dieselben ausgegeben hast, einigermaßen trösten." Aber nicht nur dieser Stolz, auch seine einzige Eigenart ließen ihn damals unter den spanischen Dramatikern einsam dastehen. Er ist ein mehr nüchterner und verständiger Dichter, der nicht wie die anderen vornehmlich durch blendende Erfindungen, Überfülle der Handlung und Verwickelung, sowie durch tausend märchenhaft-phantastische Reize die Aufmerksamkeit gewinnen will, sondern durch die Korrektheit der Sprache und der äußeren Form, durch den Ernst seiner Gedanken, moralische und sittliche Ideen, sowie durch die tüchtige Menschlichkeit, die in dem Dichter selber steckt. Alarcon nähert sich zudem am meisten dem Charakterdrama und bereitete Molière die Bahnen. Von den heroischen Schauspielen das bekannteste, „Den Weber von Segovia", hat man öfter mit Schillers „Räubern" verglichen, wie denn überhaupt Alarcon durch den ganzen Idealismus seines Wesens lebhafter an unseren deutschen Nationaldichter erinnert.

Die Entstehung des modernen realistischen Romans. Cervantes.

Wohl stand Spanien damals mehr als jedes andere Land unter der Herrschaft der Vergangenheitsautoritäten, aber das Jahrhundert des Cervantes ist noch nicht das Jahrhundert des Calderon, und die großen, neuen Ideen, die Ideen der persönlichen Selbständigkeit, der Loslösung von der Autorität, hatten sich bereits weiter ausgebreitet, so daß die Kirche und staatliche Gewalt einen ernsten Kampf mit ihnen auszufechten hatten. Es bedurfte der ganzen harten Energie und Machtfülle eines despotisch angelegten Herrschers, wie Philipps II., um den neuen Geist schließlich zu unterdrücken; denn Philipp sah klar genug, daß dieser zuletzt ebenso den Thron wie den Altar umzustürzen drohte. Mit ihm, also mit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, beginnt eine rückläufige Bewegung, doch gab es schon genug neue und freie Menschen, welche mit Lust das goldene Morgenlicht der Renaissance-Sonne getrunken hatten. Man braucht sich deshalb nicht zu wundern, wenn man in dem „finsteren und bigotten Spanien" Männern, wie Mendoza, Quevedo, Cervantes begegnet, die in den Tagen Calderons ganz undenkbar wären, echten Jüngern der Aufklärung und der Freiheit, von kraftvollstem Selbständigkeitsgefühl, die es begreiflich machen, warum Spanien damals eine so gewaltige Machtstellung einnehmen konnte.

Digitized by Google

Und wenn wir die spanische Poesie auf ihrer Höhe aufsuchen wollen, dann kehren wir doch lieber bei Cervantes als bei Calderon ein. Cervantes — das ist das Spanien, welches bei Lepanto siegt und Amerika erobert, dessen Bataillone hart aneinandergeschlossen mit ehernem Schritt durch Europa marschieren, das Spanien der unermüdlichen Arbeit, der Kraft und der Größe, — Calderon ist hingegen das Spanien der Überblüte und des beginnenden Verfalls.

Wie in Italien, so weckt auch in Spanien der humanistische Geist allerhand skeptische und ironische Stimmungen, die Spottlust und die behagliche Freude an der Welt. Aber die spanische Kunst geht viel weiter als die italienische und ringt sich zu höherer Selbständigkeit durch. Sie verneint nicht nur, sie bejaht auch. Sie zerstört nicht nur die mittelalterliche Poesie, indem sie sie satirisiert, karikiert, parodisiert und ironisiert, ihre Gestalten in einem Hohlspiegel auffängt, sondern sie stellt ihr eine neue, durchaus eigene Kunst entgegen. Die spanische Poesie ist, vom Standpunkte der Ästhetik aus, freier und weiter vorgeschritten als die italienische, weil sie mehr als diese die Einflüsse der Antike überwunden und das Überlieferte dem Nationalen und Modernen unterworfen hat, weil sie die Kunst eines ganzen Volkes ist, eines auch politisch mächtigen Herrschervolkes, das in allen seinen Teilen an Reichtum, Kraft und Selbstbewußtsein zugenommen hat, — nicht wie die italienische, die Kunst nur einer höheren Gesellschaft, eine Kunst des raffinierten Luxus, der nur auf Kosten der Unterdrückung breiter Volksklassen bestehen kann, nicht die Kunst einer zersplitterten, politisch ohnmächtigen, durch unglückliche Kriege und innere Parteikämpfe geschwächten Nation. Die spanische Kunst geht nicht so ausschließlich in Atelierkunst auf und legt nicht alles Gewicht auf das Formale; sie will nicht nur dem Künstler und dem Kunstkenner etwas bieten, sondern dem ganzen Volke eine kräftige Geistesnahrung vorsetzen. Die italienische Poesie hat die schöne Form voraus, die spanische besitzt mehr Inhalt, und sie verknüpft wieder charakteristisch den Inhalt und die Form.

All die realistischen auf Wiedergabe der Wirklichkeit und des alltäglichen Lebens gerichteten Bestrebungen der bürgerlichen Kunst faßt Spanien in großartiger Weise zusammen und vollendet in seinem Roman, was die Boccaccio und Chaucer begonnen hatten. Das spanische Drama des 16. Jahrhunderts wurde vom englischen überholt, aber dem spanischen Roman konnte damals keine andere Litteratur etwas Ebenbürtiges an die Seite stellen. Dieses Land ward das Geburtsland des modernen, realistischen Romans, und Cervantes steht für uns Menschen von heute doch noch als eine ganz anders lebendige Persönlichkeit da, steht unserem Herzen näher als Ariost; er hat nach Shakespeare von allen Dichtern der Renaissance am nachhaltigsten gewirkt.

Auf der Iberischen Halbinsel hatte auch die Wiege des Amadisromans gestanden und der Schäferroman eine tiefgreifende Bewunderung wachgerufen.

Digitized by Google

Wenn Italien mit seiner Satire die Ehrfurcht vor den phantastisch mittelalterlichen Märchengebilden, vor den Rittern ohne Furcht und Tadel zerstört und die tapferen Helden in groteske, lächerliche Polypheme umgewandelt hatte, so war es doch aus der ritterlichen Welt selber nicht herausgetreten. Viel entschlossener wandte ihr Diego Hurtado de Mendoza aus Granada (1503—1575) den Rücken. Sproß einer der vornehmsten Familien des Landes, ein leidenschaftlicher Freund der Wissenschaft und den humanistischen Studien mit Eifer ergeben, beschäftigte er sich außer mit den klassischen Sprachen vornehmlich mit dem Ebräischen und Arabischen. Er ward damit ein Jünger und Vorkämpfer all der freisinnigen und aufgeklärten Ideen des Humanismus. Seine ausgezeichnete „Geschichte des Aufstandes der Morisken", die er in den sechziger Jahren seines Lebens niederschrieb, und welche ihm den Namen des spanischen Sallust einbrachte, legt ein glänzendes Zeugnis ab für seine Duldsamkeit und Unparteilichkeit, die er auch dem verhaßtesten Feinde seines Volkes entgegenbrachte. Seine Thätigkeit als hervorragender Staatsmann gehört der politischen Geschichte an. Karl V. wußte seine Fähigkeiten zu verwerten, an den Hof des finsteren Philipp II. aber paßte der liberale Aufklärer, der Bekenner der fröhlichen Lebenslust nicht mehr hin, und er mußte in die Verbannung gehen. Wenige Monate vor seinem Tode erst wurde ihm die Rückkehr nach Madrid gestattet. Als lyrischer Dichter bekannte sich Mendoza zur italienischen Schule und schloß sich an Boscan und Garcilaso de la Vega an, als Romanschriftsteller erwies er sich hingegen als eines der ursprünglichsten Talente von lebendigstem volkstümlichen Wesen. Mit seinem in der Jugend geschriebenen „Leben des Lazarillo de Tormes" schuf er den Schelmenroman, der in allem das entschiedenste Gegenstück zum alten Ritterroman und dessen vollkommenste Umkehrung bildet. Erzählte jener von tugendhaften idealen Helden, welche mit dem Schwerte, einer gegen tausend, siegreiche Schlachten kämpfen, von echten und rechten Romanhelden, wie sie nie die Wirklichkeit gesehen hat, so dieser von durchtriebenen Galgenstricken, losen, spitzbübischen Gesellen, die mit Listen aller Art sich durchschlagen, prügeln und geprügelt werden. Dort eine Welt der Ferne, der Vergangenheit und fabelhafter Länder, der Wunder und Zaubereien, hier eine Welt der unmittelbaren Nähe, der platten Wirklichkeit und Alltäglichkeit, dort Könige, Helden und Ritter, erhabene Damen und eine kostbare Wolkenkukuksheimliebe, hier die Plebs, das Volk der Gassen, niedrige materielle Triebe, Freßsucht, Saufsucht und eine Liebe der derben Sinnlichkeit. Dort das feierliche Pathos, die Deklamation, der unerschütterliche Ernst, die gezierte Ausdrucksweise, hier die vulgäre Sprache der Gasse, die Ungeschminktheit der Rede, der burleske Spaß, Komik, Witz und Satire. Der Schelm und Gauner, der „picaro", der in diesem Roman die Heldenrolle spielt, ist das echte Kind und der Vertreter des letzten Standes, dessen Philosophie er verkörpert. Und er

Digitized by Google

verkörpert auch die Philosophie des Jahrhunderts der Renaissance, welche die überlieferten Tugend- und Moralbegriffe lachend auflöst, weil sie mit ihrem hohen Idealismus in der praktischen Welt gewöhnlich ad absurdum geführt werden. Der „picaro" sucht nichts als seine persönlichen Vorteile und sein materielles Wohlergehen und ist dabei ein Cyniker, gottlos und frech, ein geschworener Feind aller ehrbaren Leute und Philister, im Betrügen und in allen Listen ein geschickter Herr. Aber er betrügt mit Geist und Witz, nie verläßt ihn die Heiterkeit des Geistes, noch der unverzagte Lebensmut und die Kühnheit, auch nicht im Angesichte des Galgens. Und er hält auch auf seine Standesehre. Alles ist ihm erlaubt, nur nicht die Wohlanständigkeit und die Alltäglichkeit. Im Lazarillo de Tormes zeichnete Mendoza den ersten klassischen Typus des spanischen Schelmes. Sein Held ist ein Betteljunge. Als Führer eines blinden Bettlers, der ihn auf alle Weise mißhandelt, macht er seine ersten Fahrten in die Welt hinaus. Schließlich nimmt er Rache an seinem Brotherrn und kommt dann nacheinander in die Dienste eines geizigen Bettelpriesters, eines verarmten und hungernden, aber höchst adelsstolzen kastilianischen Edelmannes, eines Mönches, eines Ablaßkrämers, eines Kaplans und eines Polizeibeamten, bis er sich zuletzt verheiratet, was nicht ganz sauber erzählt wird. Der Bettler ist der wahre König, könnte auch als Motto über dem Mendoza'schen Roman stehen, der echteste Zögling der Freiheit, der die Natur, wenn auch eine rohe Natur, der Unnatur entgegenstellt, dem Zwang in Staat und Kirche, der Konvention der Gesellschaft gegenüber die Ungebundenheit und Schrankenlosigkeit verkörpert: ein neuer eigenartiger Bekenner des Tasso'schen „Erlaubt ist, was gefällt" und des Rabelais'schen „Thu, was du willst". Der Schelmenroman giebt die köstlichsten Sittenschilderungen aus dem damaligen Spanien und die lustigste Verspottung der Kirche und der Priester. Er kam als einer der eifrigsten Kämpfer im Dienste der Aufklärung, und immerhin dauerte es hundert Jahre, bis die Reaktion sich energisch gegen diesen undisziplinierten Feind zu wenden wagte. 1663 suchte die Inquisition diese Dichtungsgattung völlig auszuroden und auch der Lazarillo wurde von der geistlichen Censur arg verstümmelt. Zunächst aber fand er zahlreiche Nachahmungen. Mateo Aleman schrieb den „Guzman de Alfarache" (zuerst erschienen 1599), der fast in alle europäischen Sprachen übersetzt wurde, Francisco Lopez de Ubeda, mit eigentlichem Namen Andreas Perez, eine „Spitzbübische Justina", Vicente Espinel (gest. 1630) den „Schildknappen Obregon", Francisco Quevedo die „Geschichte und das Leben des großen Spitzbuben Paul von Segovia", um nur einige der allerersten unter diesen Namen zu erwähnen.

Francisco Gomez de Quevedo, der gewaltigste und witzigste Satiriker dieser Zeit, der spanische Swift, wurde im Jahre 1580 zu Madrid geboren. Die Geschichte seines Lebens liest sich wie ein Roman.

Digitized by Google

und noch als ſechzigjähriger Greis wurde der Dichter, um eines Pasquills auf den König willen, in das unterirdiſche Gefängnis des Kloſters St. Marcos bei Leon geſetzt, wo man ihn aufs unmenſchlichſte behandelte. Erſt nach dem Sturz des bekannten Herzogs Olivarez erhielt er die Freiheit zurück; doch gebrochen an Geiſt und Körper verließ er den Kerker und ſtarb bald darauf am 8. September 1645. Die Satire Quevedo's trägt einen wilden, dämoniſchen und phantaſtiſchen Charakter und verrät ihre Herkunft aus einer unruhvollen, an Gegenſätzen reichen, vielſeitigen Künſtlernatur, welche den verſchiedenſten Stimmungen und Empfindungen ausgeſetzt iſt und zu reiner Harmonie ſich nicht durchzuringen vermochte. Er ſteht nicht über, ſondern mitten in ſeiner Zeit, deren vorübergehende kleine Tagesintereſſen ihn leidenſchaftlich bewegen und erregen, ſo umſtricken, daß er zu einer höheren Betrachtungsweiſe ſich nicht aufſchwingt. Sein bitterer Witz, ſeine grelle Satire klärten ſich nicht zum Humor ab. Tiefe, große und urſprüngliche Ideen wechſeln mit platten Trivialitäten ab, bald ſchreibt er eine geſucht an Gongora gemahnende künſtelnde Bilderſprache, bald einen ſehr klaren, einfachen und korrekten Stil, bald auch nachläſſig hingeworfene Sätze, in dieſem Augenblicke enthüllt er die ganze Innigkeit und Zartheit ſeines Gemütslebens, im nächſten ſeine heiße Sinnlichkeit und Üppigkeit, ſeine Derbheit und all ſeinen Haß und Ingrimm. Das Charakteriſtiſche der Quevedo'ſchen Kunſt beſteht in der Miſchung von Phantaſtik und geſundem Menſchenverſtand. Alles in allem ein mutiger, rückſichtsloſer und aufgeklärter

Francisco de Quevedo.

Nach dem Gemälde von Velasquez.

Satiriker, der seiner Zeit bald hohnlachend, bald mit den Worten des edelsten Zornes bittere Wahrheiten gesagt hat. Burleske Sonette, ähnlich wie sie die Italiener schrieben, schalkhafte Romanzen, Liebeslieder, die von ihm in die spanische Poesie eingeführten Zigeunerlieder, juvenalische Satiren machen die Hauptmasse seiner in Versen geschriebenen Dichtungen aus. Wichtiger sind seine Prosa-Schriften: die von Moscherosch unter dem Titel „Die Gesichte Philanders von Sittenwald" ins Deutsche übertragenen „Träume", die köstlichen „Briefe des Ritters von der Zange", eines Geizhalses, der alle Bitten seiner Geliebten um Geld mit immer neuen Vorwänden abzuschlagen weiß, und der oben genannte Schelmenroman, der an unmittelbarem Witz, schlagfertiger Komik und toller, lustiger Karikatur unter den komischen Werken der Weltlitteratur mit in erster Reihe steht.

Cervantes.
Idealbild. (Ein echtes Bild des Dichters ist nicht vorhanden.)

Aber auch über Mendoza und Quevedo hinaus gab es noch eine Entwickelung, und diese vertritt der große Miguel de Cervantes Saavedra, der in der Geschichte des Romans eine ähnliche Stellung, wie Shakespeare in der Geschichte des Dramas einnimmt. Alles, was er schrieb, und darunter ist viel Bedeutendes, verdunkelt der Ruhm jenes köstlichen Buches, dessen erster Teil im Jahre 1605 zu Madrid bei Juan de la Cuesta zum erstenmale an die Öffentlichkeit trat: „El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha", „der sinnreiche Junker Don Quijote aus der Mancha". Ein Werk der edelsten Mannesreife. Gering und ärmlich erscheint, was der Dichter zunächst geben wollte. Nichts als eine litterarische Satire, eine Verspottung des Ritterromans, der Nachahmungen der Amadisdichtung, wie es der Zeit entsprach und was nichts besonders Neues war. Ein armer Junker, der nicht viel zu beißen und brechen hat, einer jener armseligen Hidalgos, eine der stehenden komischen Figuren der Zeit, verlas sich an jenen phantastischen Gedichten und ließ sein Gehirn von ihnen zerrütten. Die Wirklichkeitswelt des 16. Jahrhunderts verlor allein für ihn ihre Wirklichkeit und verwandelte sich in die Fabelwelt jener Ritterromane. Überall erblickt sein Auge verzauberte Jungfrauen, die er befreien muß, Riesen und sonstige Ungetüme, von denen er die Welt säubern soll, feindliche

Ritter, mit denen er Speere brechen wird. Eine Bauerndirne wird ihm zu der edlen und hohen Dulcinea de Toboso, zur Herrin, in deren Dienst und zu deren Ruhm er ausreitet und der er in wunschloser Liebe huldigt. Die Darstellung des Gegensatzes von Wirklichkeit und Phantastik ermöglichte eine unerschöpfliche Fülle echtester Komik. Aber es bedurfte eines großen und edlen Menschen, wenn sich dieser Gedanke und Stoff zu dem auswachsen sollten, was sie unter den Händen des Cervantes geworden sind. Nur in der Sonne eines reichen und erhabenen Geistes, eines großen Künstlers und eines großen Menschen konnte sich der unscheinbare Keim mächtig zu einem die Jahrhunderte überschattenden Baum entfalten. Der Stoff bedeutet wenig, — was daraus gemacht wird, bedeutet alles. Nicht die Größe des Stoffes, sondern die Größe des Künstlers entscheidet in der Welt der Ästhetik. Cervantes wollte eine Satire schreiben, aber zu seinem Glücke schlug es aus, daß er kein Satiriker war, kein Quevedo, kein in den Kämpfen des Tages und der Parteien verstrickter Geist, kein unduldsamer, streitsüchtiger Kopf, kein Mensch von nur persönlichen Interessen; vielmehr eine gereifte objektive Natur, die sich über Menschen und Dinge in eine Höhe emporhob, wo die reine Erkenntnis waltet, wo sich der Mensch nur noch als Teil eines Ganzen empfindet, wo er alles verstehen und alles verzeihen kann. In jedem Menschen erblickt er ein Stück seines Ichs, und sein Ich umspannt die ganze Menschheit; er fühlt mit allem, er leidet und jauchzt mit jedem, er empfindet mit dem Großen und dem Kleinen, mit der Tugend und dem Laster. Begriffe „gut“ und „schlecht“ haben ihre Bedeutung verloren. Cervantes blickt, erhaben über den Streit der Welt, diesem wie einem Schauspiele zu, aber nicht nur als Künstler gleich Ariost, haftend an der Form, sondern auch als Mensch, ein empfindender, teilnehmender Geist, der nur deshalb dem Streite wie einem Schauspiele zusehen kann, weil er nicht mit seinen nackten persönlichen Interessen an ihm beteiligt ist. Wenn Dante die edelste und reinste Menschlichkeit des Mittelalters verkörperte, so stellt Cervantes den vollkommenen Idealmenschen der Renaissance dar, der sich zu der höchsten Sittlichkeit emporgehoben hat, welche die Zeit aufstellen konnte. Er überwindet den brutalen Egoismus und die zerstörende Ichsucht, die so üppig heranwuchsen, als die Menschheit dem Himmel abtrünnig geworden war und nicht mehr im Jenseits, sondern hier auf der Erde ihre Heimat erkannte. Verwirrung hatte bei dem Ansturm der neuen Ideen die Geister ergriffen, und das Tierische siegte vielfach, das rohe, gewaltthätige Ich der Borgias. Ein Renaissancemensch hieß fast so viel, wie ein großer Verbrecher sein. Nur die alleredelsten Geister, ein Morus, ein Campanella suchten nicht den Kampf, sondern die Versöhnung. Zu beweisen galt's, daß man ein Sohn der Erde, nichts als Sohn der Erde sein und doch ohne den ewigen Dante'schen Hinblick auf Hölle und Himmel den einzelnen und die Allgemeinheit zum wahren Glück

Digitized by Google

führen konnte. Zu dieſen Geiſtern, die das wirkliche große, neue Ideal gefunden hatten, gehört auch Cervantes. Die edle Milde der Thomas Morus und Campanella wohnte in ſeiner Seele. Dante fand die Erlöſung

EL INGENIOSO
HIDALGO DON QVI-
XOTE DE LA MANCHA,

Compueſto por Miguel de Ceruantes
Saauedra.

DIRIGIDO AL DVQVE DE BEIAR,
Marques de Gibraleon, Conde de Benalcaçar, y Bañares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel, y Burguillos

Año, 1605.

CON PRIVILEGIO,
EN MADRID Por Iuan de la Cuesta.

Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey nro señor

Faksimile der Titelſeite der erſten Ausgabe des Cervantes'ſchen „Don Quixote", gedruckt zu Madrid durch Juan de la Cuesta im Jahre 1605.

Digitized by Google

im Anblick der Gottheit, Cervantes in der gütigen und liebevollen, streitentrückten Betrachtung der Menschheit. Er will niemanden verspotten und dem Gelächter preisgeben und macht aus niemandem einen Helden ohne Furcht und Tadel, — er will den Menschen verstehen lehren, zeigt ihn in seiner nackten, einfachen Objektivität. Der Schelmenroman krankte zuletzt an derselben Einseitigkeit, wie der Ritterroman. Wenn dieser nur verhimmelte, schönfärbend nur fleisch- und blutlose Vollkommenheitsschemen darstellte, so wußte jener nur etwas von der groben niederen Menschheit, die im Alltäglichen aufgeht und sich nie vom goldenen Scheine eines Ideales beleuchten läßt, nichts Großes und nichts Erhabenes kennt. Die Philosophie einer im Innersten platten Wirklichkeitserfahrung, welche jede Berechtigung des Idealismus leugnet, diese in dem Jahrhundert vielverbreitete Philosophie stand im Hintergrunde des Schelmenromans. Er spöttelt und lächelt über den Menschen und satirisiert ihn mit derselben Ausschließlichkeit, wie der Ritterroman ihn rosarot färbte. Cervantes überwand beide Einseitigkeiten und gab jeder Anschauung das Recht, welches ihr zukam. Der Mensch, wie er ihn darstellt, ist weder ein Schelm, noch ein Amadis. Sancho Pansa, der platte Philister mit dem kleinen Gehirn und dem großen Magen, ist doch . . ein Mensch. Don Quijote, der hirnverrückte Idealist, der von der Wirklichkeitswelt nichts weiß, ist doch . . ein Mensch. Wir lachen über den einen wie über den anderen und gewinnen sie doch lieb, bewundern sie mehr als alle Amadis und Roland. Wir lernen sie lieben und ihren Genius bewundern. Genies sind sie beide in aller ihrer Ärmlichkeit und Niedrigkeit. Auch in der dumpfen Seele, in dem irren Geiste lodert die große Prometheusglut. Auch das Gemeine ist erhaben. Den Menschen zu verstehen gilt es, nicht ihn zu verlachen, noch ihn zu verhimmeln. In jedem erkenne dich selbst, — Sancho Pansa — Don Quijote: Mensch das bist du. Cervantes steht auf dem Boden der Wirklichkeitserfahrung des Schelmenromanes und erkennt ihre Berechtigung an; er hat gelernt, was der Ritterroman nicht wußte und nicht wissen wollte. Aber die Wirklichkeitserfahrung raubt ihm nicht, wie einem Quevedo, den goldenen Idealismus, sondern bestärkt ihn nur in seinem Glauben an das Große und Edle der Menschennatur. Er ist Idealist, wie die Verfasser der Ritterromane, ohne Schönfärber zu sein. Er kennt den Menschen in seiner Gemeinheit und hört nicht auf, ihn zu lieben. Der idealistische und realistische Roman entwickeln sich zu einem neuen, eigenartigen Gebilde: kurz und gut und alles in allem, Cervantes schuf den humoristischen Roman.

Cervantes ist einer der großen Überwinder der Antike, der ein ganz Neues giebt, was diese nicht gegeben hat, noch hat geben können, der auch ein Höheres und Besseres giebt. Weder der Ritter- und der Schelmenroman, noch auch der Schäferroman bedeuteten etwas wirklich Neues in der Geschichte der Kunst. Sie waren alle schon von

Digitized by Google

Griechen und Römern angebaut. Der Roman der Heliodor und Achilles Tatius gleicht in seinem Kern und Wesen völlig dem Ritterroman, und Mendoza und Quevedo pflügten auf dem Acker, auf dem bereits Petron geerntet hatte. Cervantes aber kommt als ein wahrhaft neuer. Sein humoristischer Roman erwuchs als Frucht an dem Baume des wahren und reinen Christentums, jener Weltanschauung, die über den Trümmern der antiken Welt emporstieg und in Jesus von Nazareth ihren größten Lehrer gefunden hatte. Hellas und Rom sanken in den Staub vor einer edleren Sittlichkeit und vor einem überlegenen Geiste, welcher in jedem Menschen das gleich Menschliche erkannte, das Hohe erniedrigte und das Niedrige erhöhte, die Fürsten den Bettlern gleich machte und die geistig Reichen den geistig Armen, den Unterschied der Stände, des Besitzes und des Talentes aufhob, wie den Unterschied der Nationen, und alle Lebendigen mit gleicher

Vignette aus der von der Madrider Akademie 1780 veranstalteten Ausgabe des „Don Quijote".

Liebe umschloß. Die Objektivität des hellenischen Geistes hatte sich am reinsten in Homer geoffenbart. Die Naivetät verlieh der Homerischen Dichtung ihren unvergänglichen, noch heute unzerstörten Zauber, und diese Naivetät war nichts als Objektivität, die eines kindlichen Geistes, welcher an den großen Erkenntnis- und Rätselfragen des Daseins stillschweigend vorüberging, sie in ihrer ganzen Tiefe noch nicht erfaßt hatte und vom Schmerz, vom Pessimismus noch nicht berührt war, nicht von dem brutalen Egoismus, wie ihn eine reichere und entwickeltere Kultur entstehen läßt, weil er die beste Waffe im Kampfe ums Dasein zu sein scheint. Der Humor des Cervantes und der neuen europäischen Völker, diese Blüte einer über dem Daseinskampf und dem Egoismus erhabenen Weltanschauung der Objektivität, ist nichts als die durch die Erkenntnis hindurchgegangene Naivetät Homers. Die Naivetät erhöhte sich zum Humor, erhöhte sich, weil sie eine reichere und tiefere Welterkenntnis aufgenommen hatte, das Bewußtsein des Leidens und der Schmerzen. In der Liebe und in der Güte fand der Menschengeist die Kraft, über den Egoismus zu neuer Objektivität emporzudringen.

Die liebevolle Vertiefung in den Anblick des Menschen gab Cervantes die Kraft, noch in anderer Richtung die Entwickelung der Poesie entscheidend zu fördern. Er steht im ausgesprochenen Gegensatz zu dem in der Betrachtung seines Ichs versunkenen Dante, und indem er dessen subjektiver seine objektive Kunst entgegenstellt, gelangt er in das neue Land, das Shakespeare völlig eroberte. Auch der Schelmenroman kannte wie der Ritterroman nur stehende Typen; der Schelm war gleichwie der ritterliche Held eine Abstraktion, eine Maskenfigur in der großen Komödie des Lebens. Denn auch der Schelmenroman richtete noch nicht all seine gesammelte Aufmerksamkeit auf die Darstellung des Menschen, sondern entrollte genau wie der alte phantastische Roman den bunten Farbenteppich der Handlung. Er wollte von witzigen Gaunerstreichen, von Betrügereien und Foppereien erzählen, und der Mensch blieb noch immer die Gelenkfigur, über welche bald dieses, bald jenes Gewand geworfen wird. Das Gewand machte die Hauptsache aus. Im „Don Quijote" sind die Reste der alten Kunst noch überall sichtbar, aber deutlich sichtbar ist auch die neue Kunst, welche den Menschen entdeckt hat, in erster Linie von dem Menschen erzählen will und Handlungen nur berichtet, damit aus ihnen ihr Seelenleben klar wird.

In seinem „Don Quijote" und in seinem „Sancho Pansa" gab Cervantes der Weltlitteratur Charaktergestalten, Einzelpersönlichkeiten in einer Mannigfaltigkeit, wie sie weder die Antike noch das Mittelalter, weder Sophokles noch Dante geschaffen hatten, lebendige Wesen von Fleisch und Blut, die um ihrer selber willen vorhanden sind. Der Charakter und nicht die Handlung, nicht die Idee stehen im Mittelpunkte des Kunstwerkes. Wir haben gesehen, wie das Jahrhundert der Renaissance, wie Ariost die Menschheit gelehrt haben, wieder rein ästhetisch die Welt zu betrachten, wie in dieser Zeit statt des Himmels und der Hölle die Erde in den Gesichtskreis der Kunst eintrat. Die Italiener brachten die Landschaftspoesie, Cervantes that zu gleicher Zeit mit Shakespeare den ersten Blick in das Seelenleben, in den Charakter des Menschen hinein. Was waren das für Geheimnisse, die in uns steckten? Der große Mediziner Vesalius schnitt zum erstenmal den Leib des Menschen auf, und die Anatomie war begründet, Cervantes führte sein Messer in das Geistesleben hinein. Einzelwesen schlichter, alltäglicher Wirklichkeit waren die Gestalten, die er schuf, aber sein Genie erhöhte die alltägliche Wirklichkeit und machte sie zum vollkommenen Weltbild; in dem Gegensatz von „Don Quijote" und „Sancho Pansa" verkörperte sich der ewige Gegensatz von Idealismus und Realismus. „Der Wert dieser dichterischen Großthat vollendet sich durch die Art, wie die notwendige Zusammengehörigkeit beider Einseitigkeiten fortwährend aufdämmert, und durch die heitere Ironie, die über beiden schwebt, wenn der Idealist mit seinen edlen Plänen und großen Gedanken die Wirklichkeit verkennt und an

Digitized by Google

ihr scheitert, der Realist aber doch ihm und seinen Ideen folgen, die Kämpfe der Geschichte mit ihm bestehen, die Schläge des Schicksals mit ihm teilen muß."

In ernstesten Lebenskämpfen rang sich Cervantes zu der geistigen und künstlerischen Höhe, die er erreicht hat, empor. Geboren ward er wahrscheinlich am 9. Oktober 1547 zu Alcala de Henares. 1568 wegen eines Streithandels ausgewiesen, kam er nach Italien, kämpfte 1571 bei Lepanto mit und erlitt schwere Verwundungen; die linke Hand wurde ihm verstümmelt, der Arm gelähmt. Dennoch begleitete er Don Juan d'Austria auch ferner auf seinen Zügen gegen Tunis, Goleta und Genua. Als er sich 1575 auf der Heimfahrt nach Spanien befand, fiel das Schiff in die Gewalt eines algierischen Kreuzers. Fünf Jahre lang schmachtete er zu Tunis in der Sklaverei, unermüdlich in der Ausführung verwegenster Befreiungspläne; nur solange der spanische Einarm wohl versichert sei, so äußerte der Dey von Tunis, fühle er sich im sicheren Besitz seiner Stadt, seiner Schiffe und Reichtümer. Cervantes diente nach der Befreiung einige Zeit hindurch bei den spanischen Regimentern in Portugal und trat 1584 mit einem litterarischen Erstlingswerk, dem Schäferroman „Galatea", an die Öffentlichkeit. In demselben Jahre verheiratete er sich und wandte sich nach Madrid. Er schrieb dort eine Reihe Schauspiele, von denen sich nur das „Leben in Algier" und das bedeutsame Trauerspiel „Numancia" erhalten haben.

Als Dramatiker bezeichnet er die Höhe der zwischen Lope de Rueda und Lope de Vega liegenden Entwickelung. Die glänzenden Erfolge des letzteren bestimmten ihn, der Bühne zu entsagen, und er trat von neuem in den Staatsdienst ein und wurde beauftragt, rückständige Abgaben von den Städten des Königreichs Granada einzuziehen. Man verdächtigte jedoch seine Redlichkeit und nahm ihn 1597 sogar in Untersuchungshaft. Jahre hindurch dauerten die Belästigungen der Rechnungskammer. Im Gefängnis von Sevilla wurde vielleicht der „Don Quijote" begonnen, dessen erster Teil 1605 zum erstenmal an die Öffentlichkeit trat. Von 1596 bis 1600, vielleicht bis 1603 lebte er in Sevilla, dann in Valladolid, siedelte 1609 nach Madrid über und trat im folgenden Jahre einer frommen Brüderschaft bei. 1613 erschienen seine „Musternovellen", das Bedeutendste, was er nächst dem „Don Quijote" geschaffen, 1614 die „Reise nach dem Parnaß", eine vortreffliche Schilderung der damaligen Litteraturverhältnisse in Versen, 1615 eine Sammlung von acht neuen dem Lope nachgeahmten Schauspielen und acht kleineren Dramen, den köstlichen „Zwischenspielen", sowie der zweite Teil des „Don Quijote". Er starb im Todesjahre Shakespeares, am 23. April 1616. Ein Jahr nach seinem Tode gab seine Gattin den Roman „Persiles y Segismunda" heraus, ein Werk in dem Geschmack des spätgriechischen Romanes, das nur in Einzelheiten den Stempel Cervantes'scher Eigenart an sich trägt.

Digitized by Google

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Die Poesie der Portugiesen.

Luis de Camoens.

Ein tapferer Krieger im Kampf gegen die Mauren, ein schlauer und vorsichtiger Politiker in den Beziehungen zu seinem Schwiegervater Alfonso VI. von Kastilien, hatte der burgundische Graf Henrique (1094,95—1114), der Begründer der portugiesischen Monarchie, das ihm als Lehn erteilte Land zwischen Minho und Douro zu einer selbständigen Herrschaft gemacht. Auch die Bewohner dieser Landschaft lagen wie all die anderen Christen der Pyrenäischen Halbinsel in langer, ununterbrochener und blutiger Fehde mit den Mauren im Süden, denen sie 1250 die letzten Besitzungen in Algarbien diesseits des Meeres entrissen. Die Geschichte dieser Zeit schmückte die dichterisch gestaltende Volksphantasie mit mancherlei Sagen und Legenden aus, welche einige Jahrhunderte später in dem großen Nationalepos des Camoens für die Dauer künstlerisch ausgeprägt wurden, aber vielleicht auch schon im 12. und 13. Jahrhundert in der Form von Heldenliedern im Volksmunde lebten. Gewiß besaß das Volk damals auch seine Lieder und Gesänge, in denen es seine häuslichen Freuden und Leiden zum Ausdruck brachte, aber erhalten hat sich aus dieser ganzen Zeit keine Dichtung großen oder kleinen Umfangs in portugiesischer oder galizischer Mundart. Eine Privatnotiz und eine öffentliche Urkunde vom Jahre 1192 sind deren älteste prosaische Denkmäler. Nach der Niederwerfung der Mauren konnte sich das Land mit größerem Eifer als bisher der Pflege von Ackerbau, Handel und Gewerbe, von Wissenschaft, Kunst und Dichtung zuwenden, wenn's dabei auch nicht an feindlichen Zusammenstößen mit dem Nachbarreich Kastilien fehlte, dem man zu anderen Zeiten im Kampf gegen die Mauren hilfreich zur Seite stand. Der friedliche und milde König Diniz (geb. 1261, regierte von 1279—1325), der Begründer der Größe Portugals, der Stifter der Universität Lissabon, deren Sitz mehrmals zwischen Lissabon und Coimbra wechselte, übertraf an Sorge für die geistige Hebung des Volkes alle seine Vorgänger und Nachfolger und nahm auch den ersten Rang ein unter den zahlreichen höfischen Kunstdichtern, welche an seinem eigenen Hofe, wie unter Alfonso III. und Alfonso IV. die bekannte ritterliche Lyrik im Geschmack der Provençalen pflegten. In drei Handschriften, etwa zweitausend Lieder und ungefähr hundertundachtzig Dichternamen umschließend, haben sich die Denkmäler dieser Poesie erhalten. Neben den sklavischen Nachahmungen der Südfranzosen, welche bei weitem vorwiegen, trifft man da auch auf sehr schlichte und einfache volkstümliche Klänge, auf eine ziemlich rohe und einförmige, ärmlich aussehende Kunst, voll von Wiederholungen und durch die parallelistische Gliederung des Gedankens besonders gekennzeichnet, in der sich vielleicht die Formen der alten keltiberischen Poesie erhalten haben. Diniz selber dichtete zahlreiche Lieder dieser Gattung. Ritterromane aus

Digitized by Google

dem Grals- und Artusſagenkreis, aus den Sagenkreiſen des Altertums in ungebundener Rede verbreiteten ſich in den darauffolgenden Jahrzehnten, während die Lyrik verſtummte. Nur wenige Namen werden genannt, darunter auch ein Ahne des Sängers der Luſiaden, Vasco Perez de Camoens, der um 1370 lebte, und der ſchon unter den ſpaniſchen Dichtern erwähnte Macias der Verliebte, welcher auch in galiziſcher Mundart einige Lieder abgefaßt hat. Sie nehmen eine Mittelſtellung ein zwiſchen der Kunſt, wie ſie am Hofe des Königs Diniz und der am Hofe König Manuels blühte.

Im 15. Jahrhundert eroberte ſich Portugal das Meer, griff in wiederholten Kriegszügen die Mauren in Afrika ſelber an und ſandte ſeine Schiffe die Weſtküſte des geheimnisvollen Erdteiles hinab, um Abeſſynien, jenes märchenhafte Reich des Prieſterkönigs Johannes, zu entdecken, von dem ſeit der Mitte des 12. Jahrhunderts die wunderbarſten Fabeln im Abendlande umherliefen. Madeira und die Azoren wurden entdeckt, das grüne Vorgebirge erreicht und 1471 der Äquator überſchritten, und wiederum 15 Jahre ſpäter fuhr Bartholomeu Dias, vom Sturme fortgetrieben, um das Kap der guten Hoffnung herum. An den Entdeckerthaten, welche endgiltig die letzten Feſſeln der mittelalterlichen Weltanſchauung zerſprengten, war Portugal mit in erſter Linie beteiligt. Vasco da Gama löſte das große geographiſche Problem, das Columbus nach Amerika geführt hatte, und fand den Seeweg nach Indien, kurz vor Ausgang des Jahrhunderts, welches wie kein anderes ruhmreich in der Geſchichte des kleinen Landes verzeichnet ſteht. In den Tagen Johanns II. (1481—1495), der mit blutiger Strenge die Macht des Adels brach, und Manuels I., des Glücklichen (1495—1521), ſtand Portugal auf der glänzendſten Höhe ſeiner Macht, von der es freilich, krankend an ſeiner Größe, raſch wieder hinabſtürzen ſollte.

Vorher hatte es alle Genüſſe des ungeheuren Reichtums ausgekoſtet, welches aus den neuerſchloſſenen Ländern nach dem großen Welthafenplatz Liſſabon zuſammenſtrömte. „Hafen, Schiffswerfte, Straßen, Gehöfte, Marktplätze, Kaufhallen entrollten ein packendes, wechſelndes Bild menſchlichen Thuns und Treibens. Aus allen Himmelsſtrichen überſtrömte zu Tauſenden allerlei Volk, verſchieden in Farbe, Sprache und Tracht, auswärtige Großhändler, gelehrte Forſcher, neugierige Fremde, auswanderungsluſtige Burſchen, wettergebräunte Schiffer, narbenbedeckte Krieger, fahrende Leute, lungerndes Geſindel, fremdländiſche Sklaven den Welthandelsplatz am Tejo. Liſſabon glich einem immerwährenden Jahrmarkte; tagtäglich bot es Wunderdinge zum Kauf und ſtellte Seltſamkeiten zur Schau.“ (Storck. Louis de Camoens' Leben.) Die höfiſche Lyrik, welche in der Sonne dieſer Tage und an der Gunſt Johanns II. und Manuels heranreifte, iſt allerdings nur eine Kunſt der höheren Geſellſchaft, des geiſtreichen Spielens und der Unterhaltung, durchaus Nachahmung und Abklatſch der ſpaniſchen Poeſie, wie ſie ſich in Baena's „Cancionero“ vorfindet. Garcias de Reſende ſammelte die

Digitized by Google

Erzeugniſſe dieſer Kunſt in ſeinem „Allgemeinen Liederbuche“, das 1516 zu Almeiſich und Liſſabon gedruckt wurde. Die ſpaniſche und portugieſiſche Poeſie ſind ſich in dieſer Zeit aufs allernächſte verwandt und gehen vielfach ineinander über. Die größten gehören beiden Litteraturen an: Meiſter Gil Vicente, der anmutige Schöpfer des nationalen Luſtſpiels, und Francisco de Saa de Miranda, welcher in ſeiner Jugend der herrſchenden kaſtiliſch-portugieſiſchen Richtung huldigte, dann aber als Schüler Juan Boscans und Garcilaſo's de la Vega die italieniſch-portugieſiſche Schule begründete und dem Klaſſicismus, ſowie dem Petrarchismus ſich ergab. Antonio Ferreira (1528—1569) eiferte gegen dieſe zweiſprachigen Poeten und erklärte feierlich, nur in der Mundart ſeines Heimatlandes dichten zu wollen: im übrigen einer der pedantiſchen Klaſſiciſten, ein portugieſiſcher Triſſino, unbedingter Anhänger der akademiſchen Renaiſſancepoeſie Italiens, der in ſeinen Oden und Epiſteln Horaz nachahmte und die erſte Tragödie nach antikem Muſter dichtete. Ihre Heldin iſt natürlich Ines de Caſtro, die vielbeſungene unglückliche Geliebte Pedro's I., die unter Mörderhänden fiel.

Luiz de Camoens.
Idealbildnis.

1525 oder 1524, im Todesjahre Vasco da Gama's, erblickte Luiz Vaz de Camoens zu Liſſabon oder zu Coimbra das Licht der Welt und 1580, im Todesjahre der Selbſtändigkeit Portugals, ſchloß der gefeiertſte Sänger ſeines Volkes für immer die Augen. Der Geiſt eines der größten und erfolgreichſten Helden des portugieſiſchen Volkes umſchwebte ſeine Wiege, und noch durfte jeder die Macht des Reiches als eine unerſchütterliche bewundern, als der Knabe heranwuchs. Aber mehr und mehr häuften ſich die drohenden, Untergang bedeutenden Wolken, bergab rollte der Siegerwagen Portugals, um ſchließlich zu zerſchellen. In tiefer, ſchmerzlicher Reſignation nahm der Dichter Abſchied vom Leben und von ſeinem Volke, „nicht unverſchämt genug, ſo großen Leiden zu widerſtehen“. Und ſo ſehr hing er ſeinem Vaterlande an, daß er ſich nicht begnügte, in ihm, ſondern auch mit ihm zu ſterben, wie er auf dem Totenbette in ſeinem wahrſcheinlich letzten Briefe ſelber niederſchrieb. Er lebte in einer Zeit, die noch erfüllt war von den jungen und friſchen Erinnerungen an die glänzendſte Ruhmeszeit, und mit patriotiſchem Stolze erglühte er für die Größe ſeiner Heimat; aber wie Homer ein rückſchauender Dichter, der eine ſchöne Welt in Trümmer gehen

Digitized by Google

sieht, fühlte er sich von tiefem Schmerz, von Zorn und Ingrimm durchdrungen, weil er zugleich auch in einer Zeit des Verfalles und jähen Niederganges lebte. So liegt ein trüber Schleier der Wehmut ausgebreitet über den sonnigen Geschichtsgemälden, in denen er den Ruhm Portugals verkündete, und in die lustigen Siegesfanfaren klingt ein dunkler Ton der Klage hinein. Der Stolz und die Freude sowohl wie der Schmerz, die Hoffnung, es könne doch wieder besser werden, und die Enttäuschung machten ihn zu einem vaterländischen Sänger, und seine Dichtung gewann dadurch an Farbe und Empfindung, an einer künstlerischen Mannigfaltigkeit, welche dem nur klagenden oder nur triumphierenden Patrioten versagt bleiben müssen. Auf dem Meere hatte Portugal seine großen Siege errungen, Entdeckungsfahrten machten seinen herrlichsten Ruhmestitel aus. In Afrika und Asien hatte es seine Fahne entfaltet. Der nationale Dichter dieses Landes war denn auch ein Seemaler, ein Sänger der kolonialen Eroberungen, der alles zusammenfaßte, was die Zeit des Columbus, des Vasco da Gama und Magelhaes tief aufgeregt hatte: die Erschließung des Oceans, eines neuen Erdteils und weit entlegener fremder Länder, — all die abenteuerliche Reise- und Conquistadorenlust des Jahrhunderts. Und Conquistadorenblut rollte auch in den Adern Camoens selber. Mit dem großen Entdecker Vasco da Gama war er verwandt, sein Großvater hatte an dessen Seite die erste Reise nach Indien mitgemacht, und auch der Vater des Dichters führte ein bewegtes Seefahrerleben. Als Jüngling kämpfte der Dichter in den Jahren zwischen 1546 und 1549 in Afrika und auf dem Meere gegen den Halbmond und verlor dabei, wahrscheinlich in einem Seegefecht unweit Ceuta, sein rechtes Auge. Ein Duell zog ihm Gefängnisstrafe zu (von Mai 1552 bis März 1553), und in der Haft entwarf er vielleicht den Plan zu seinen „Lusiaden". Jedenfalls hatte er schon einige Gesänge dieses Epos vollendet, als er sich, kaum dem Kerker entronnen, als einfacher Soldat nach Indien einschiffte. 16 Jahre lang führte er in Asien ein abenteuerliches und bewegtes, kriegerisches Leben; in einer Felsengrotte bei Macao, die noch heute gezeigt wird, beendigte er die ersten sechs Gesänge seiner „Lusiaden", litt 1558 an der Mündung des Mekong Schiffbruch und rettete nichts als das nackte Leben und die Handschrift seiner Dichtung, die er schwimmend durch das Wasser trug. Von China nach Goa zurückgekehrt, wurde er wegen seiner Amtsverwaltung in Macao in Untersuchungshaft gezogen, aber wahrscheinlich freigesprochen und vollendete in den nächsten Jahren in schwieriger materieller Lage sein Epos. 1567 trat Camoens die Heimfahrt nach Europa an, ward unterwegs zwei Jahre lang, weil er keinen Heller in der Tasche besaß oder infolge von Krankheit, auf Mozambique festgehalten und landete erst am 7. April 1570 wieder auf dem Boden des heißersehnten Vaterlandes. Schwere Jahre lagen hinter ihm, Jahre des Elends, des Hungers, der Enttäuschungen, ernster Gefahren

Digitized by Google

und großer Arbeit, ſchwere Jahre der Krankheit und Entbehrungen lagen noch vor ihm. 1572 erſchienen die ſpäter ſo vergötterten „Luſiaden", ohne daß ſie beſonders großes Aufſehen erregten, und nur langſam verbreitete ſich ihr Ruhm über die Heimat hin. Der Dichter bezog vom Könige einen Gnadenſold von 15000 Reis, im Deutſchen klingt's etwas beſcheidener, etwa 75 Mark jährlich, als Lohn zunächſt für ſeine Dienſte in Indien, dann auch zur Aufmunterung ſeines Talentes, für die damalige Zeit immerhin genug, daß er leidlich ſich durchſchlagen konnte. Die rührende Erzählung von dem javaniſchen Sklaven, der für ihn betteln gehen mußte, gehört in das Reich der Fabeln. Die Niederlage der Portugieſen bei Alcazar Quivir (4. Auguſt 1578) verdüſterte ſeine letzten Jahre, und er ſtarb in dem großen Unglücksjahre 1580 am 10. Juni, wahrſcheinlich an der großen Peſt, welche damals das Land durchzog. Ein Barfüßer-Mönch reichte ihm die Sterbeſakramente und ſchrieb in das Luſiaden-Exemplar, das ihm der ſterbende Dichter, das einzige, welches er beſaß, überreichte, die ergreifenden Worte: „Traurigeres kann es nicht geben, als einen ſo großen Genius im Elende zu ſehen. Ich ſah ihn ſterben in einem Hoſpital zu London. (Liſſaboner Stadtviertel.) Er hatte kein Leichentuch, um ſich zu bedecken. . . ."

OS LVSIADAS
DE LVIS DE
CAMŌES.

Canto Primeiro.

AS armas, & os barões aſſinalados,
Que da Occidental praya Luſitana,
Por mares, nunca de antes nauegados,
Paſſaram, ainda alem da Taprobana,
Em perigos, & guerras eſforçados,
Mais do que prometia a força humana.
Entre gente remota edificaram
Nouo Reino, que tanto ſublimàram:

2

E tambem as memorias glorioſas
Daquelles Reis, que foram dilatando
A Fee, o Imperio, & as terras vicioſas
De Africa, & de Aſia, andarã deuaſtãdo
E aquelles que por obras valeroſas
Se vão da ley da Morte libertando.
Cantando eſpalharey por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho & arte.

A Ceſſem

Fakſimile der erſten Zeile der „Luſiaden" des Camoens nach der von Manoel de Lyra zu Liſſabon veranſtalteten Ausgabe vom Jahre 1597.
Dieſes iſt die ſechſte Ausgabe der „Luſiaden"; die erſte erſchien 1572.

Die „Luſiaden" ſind das dritte große Epos des 16. Jahrhunderts, welches, aus der Hand eines reichbegabten Dichters hervorgegangen, die

Digitized by Google

Bestrebungen und Stimmungen einer großen, neuen Zeit monumental zusammenfaßt und erreicht, was hundert andere Poeten in denselben Jahrzehnten erstreben: die Darstellung von Ereignissen der nationalen Geschichte, der Geschichte der Gegenwart. Camoens dichtete das Seefahrerepos eines Jahrhunderts und eines Volkes, welches durch Seefahrten einen bleibenden Ruhm sich errungen hatte, er dichtete das Epos der ganzen Thaten- und Abenteuerlust, des Mutes und der Wagehalsigkeit, der männlichen Kampfesfreude, des vaterländischen Stolzes, der Kriegstüchtigkeit und des Glaubenseifers. Er ist aus härterem Stoff geformt als Ariost und Tasso und trägt in seinen Händen neben der Leier das Schwert. Er besitzt weder den Epikuräergeist Ariosts, noch die frauenhafte, weiche, sentimentale Natur Tasso's; er schreibt nicht für einen erlesenen Kreis von Feinschmeckern und auch nicht für eine politisch-resignierende, ermattete Nation, sondern wie ein Krieger und wie ein Tyrtäus für ein selbstbewußtes, stolzes Volk, das sich noch auf der Höhe seiner Macht fühlt, für das ganze Volk, für die Edelleute wie für den Plebs, für die Könige und für die Bürger, für die Krieger wie für die Kaufherren und Gelehrten. Ariost, aber auch Tasso werden mehr durch die Art und Weise, wie sie den Stoff behandeln, zu nationalen Künstlern, Camoens ist ein solcher nicht nur durch das „Wie", doch noch mehr durch das „Was" seiner Dichtung. Er ist ein nationaler und zugleich ein patriotischer Poet, der durch das rein Äußerlich-Stoffliche schon als vaterländischen Sänger sich erweisen will. Er behandelt in seinen „Lusiaden" die große Entdeckungsfahrt Vasco da Gama's, aber der Stoff wird unter der belebenden Sonne seines Geistes noch fruchtbarer und wächst sich weiter zu einem umfassenden Epos der Geschichte Portugals aus. In geschickt eingeflochtenen Episoden erzählt der Dichter von allen bedeutenden Männern und Thaten seines Volkes, und so hat er ein Recht dazu, sein Epos „die Portugiesen" zu benennen, „die Lusiaden", die Nachkommen des Lusos, des alten, fabelhaften Ahnherrn der Nation. Camoens kam näher als Ariost und Tasso an Homer heran, weil er soviel mehr als jene im innersten Herzen ein Realist war. Er verläßt die Gefilde der romantischen Phantasielust und will nicht bunte, trügerische Fabeleien von Roland und sonstigen Märchenhelden bieten, sondern geschichtliche Wahrheiten erzählen und von Wirklichkeitshelden berichten. Er flüchtet nicht, wie die Italiener, in eine fremde Welt und in die Vergangenheit hinein, sondern sucht die unmittelbare Gegenwart auf und stellt sich mit festen Füßen auf den Boden seiner Heimat. Das war zunächst ein großer Vorteil für ihn, und er hätte dem romantischen Epos Ariosts und Tasso's wohl ein wesentlich anderes, neues und bedeutsameres Epos entgegenstellen können, ein wahrhaft realistisches Epos, realistisch wie der Roman des Cervantes und das Drama Shakespeares. Aber er rang sich als Künstler zu so wirklicher Eigenart und Ursprünglichkeit nicht empor; er ver-

Digitized by Google

mochte nicht das Joch der Italiener noch das der Antike wirklich abzuſchütteln, und der Realiſt in ihm erlag der Schulweisheit der gelehrten akademiſchen Poeten und den Einwirkungen der herrſchenden romantiſch-phantaſtiſchen Kunſt. Damit kam in ſeine Dichtung ein Zwieſpalt hinein. Er iſt ſeiner eigentlichen Natur nach nüchterner, rationaler und weit mehr Wirklichkeitsdarſteller als Arioſt und Taſſo, und das phantaſtiſche Element, das er in ſein Epos einführte, dem Geſchmack der Zeit huldigend, nimmt ſich in ſeiner „Wahrheitswelt“ ziemlich fremdartig aus und verſchmilzt mit ihr bei weitem nicht ſo organiſch, wie das bei jenen der Fall iſt. Die italieniſche Romantik konnte, kraft ihres ganzen künſtleriſchen Weſens, die Elemente der klaſſiſchen Mythologie ruhiger in ſich aufnehmen als der romantiſch angeflogene Realismus des Portugieſen. In der Fabel- und Wunderwelt jener ſtörte er lange nicht ſo ſehr, wie in der Gegenwartswelt des Camoens. Wenn dieſer, wie Homer und Vergil, den ganzen griechiſch-römiſchen Götterſtaat aufbietet und für und wider ſeinen Helden ſtreiten läßt, wenn Bakchus Vasco da Gama in allerhand Gefahren ſtürzt, weil er fürchtet, daß der Ruhm ſeines indiſchen Zuges durch ihn verdunkelt werde, ſo ſehen wir in dieſer froſtigen Maſchinerie nur das Unvermögen, den Stoff ſelbſtändig und neu anzufaſſen. Camoens ſelber mochte fühlen, daß ſeine vom Menſchenwahn erdachten Saturn, Vulkan, Jupiter, Juno und Venus in ſein chriſtliches Weltſyſtem nicht recht hineinpaßten. Es ſind für ihn nur Weſen der Phantaſie, Fiktionen und ſchemenhafte Gebilde, zu nichts weiter gut, „als um den poetiſchen Stil zu ſchmücken“, wie die geiſtliche Cenſur im Sinne des Dichters ſich ausſprach. Aber damit bekennt der Dichter auch mittelbar, daß dieſer Schmuck etwas äußerlich angehängtes iſt, eine leere Herkömmlichkeit, ein Opfer der Schule und der Mode dargebracht.

Die etwas trockene Natur dieſes Künſtlers verrät ſich in der zum Teil chronikartigen, dürren Aufzählung der Ereigniſſe der portugieſiſchen Geſchichte; der Patriot, mehr als der Künſtler, kommt hier vielfach zu Wort, und die ſchwärmeriſche Begeiſterung der Portugieſen für ihren göttlichen Sänger kann nur halb von einem Fremden geteilt werden. Aber der männliche, thatkräftige Geiſt, der in dem Ganzen waltet, die Größe der Geſinnung, die Kraft, Fülle und Mannigfaltigkeit der Empfindungen, der bei aller Romantik doch immer hervorbrechende realiſtiſche Geiſt geben der Dichtung einen beſonderen Wert und machen ſie zu einer eigenartigen Erſcheinung unter den Epen des Renaiſſancezeitalters. Vor allem verrät die Landſchaftsmalerei und die Schilderung des Meeres den ſcharfen und klaren Beobachterblick eines Realiſten, deſſen naturwiſſenſchaftliche Exaktheit ſelbſt ein Alexander von Humboldt bewunderte.

Über ſeiner erzählenden Dichtung hat man ſeine Lyrik vielfach vergeſſen. Nur in Deutſchland wurde man ihr mehr gerecht: „Ein Lyriker

von Gottes Gnaden", sagt Bernhard ten Brink. — Schlegel fand in seinen Sonetten, Kanzonen und Idyllen Anmut und tiefes Gefühl, das Kindliche, Zarte, alle Süßigkeit des Genusses und die hinreißendste Schwermut, alles in einer Reinheit und Klarheit des einfachen Ausdrucks, dessen Schönheit nicht vollendeter, dessen Blüte nicht blühender sein könnte, und noch deutlicher heißt es bei Storck, dem Biographen und Übersetzer Camoens': „Er überragt nicht bloß sämtliche Lyriker des 16. Jahrhunderts, welcher Nation sie auch angehören, durch die Menge, Mannigfaltigkeit und Bedeutung der einschlägigen Gedichte, sondern er steht Schulter neben Schulter mit den größten Lyrikern aller Zeiten und Völker in der vordersten Reihe." Immerhin darf man ihn neben Tasso den ersten Lyriker der Renaissanceperiode nennen, und er steht, möchte ich hinzufügen, noch höher als Lyriker denn als Epiker. Auch die „Lusiaden" verraten, oft zum Schaden der klaren, epischen Anschaulichkeit, einen Künstler, der sein Empfinden mehr zum Ausdruck bringen, als lebendig und eindringlich erzählen will. Man vergleiche nur die berühmte Ines da Castro-Episode. Die Darstellung der einfachen Vorgänge hat etwas Unbestimmtes und Verschwommenes an sich und steht weit entfernt von der plastischen, objektiven Kunst Homers, welche das Handeln der Personen, die Scenen selber mit höchster Deutlichkeit dem Hörer vor die Phantasie hinstellt. Laut läßt sich der Lyriker vernehmen; er mischt immer wieder seine Reflexionen, Stimmungen und Empfindungen in die Erzählung hinein und giebt mehr, was er bei den Vorgängen fühlt, als diese selber. Im Mittelpunkte der zwischen Hoffnung und tiefer Trauer schwankenden, bald stürmisch aufjauchzenden, bald entsagenden und sehnsuchtsvollen Liebeslyrik steht die Gestalt der Jugendgeliebten des Dichters, Katharina de Athaide, deren Herz ihm einige Zeit angehörte in der glücklichsten Periode seines Lebens, in jenen Jahren von 1542 bis 1546, von denen er selbst erzählt, daß ihm damals Frauen- und Fürstengunst in reichem Maße zu teil ward. Dann aber traf ihn, unbekannt aus welchen Gründen, die Verbannung, und fern von der Geliebten dichtete er eine Reihe seiner schönsten Sonette und Elegien. In anderen Gedichten findet seine heiße Liebe zur Heimat und zum Vaterlande, sowie seine ernste, religiöse Gesinnung einen beredten Ausdruck, düster und auch wieder von wehmutsvollem Schmerz durchdrungen klingen seine Lieder, die er in seinen vielen Unglückstagen dichtete: das Leben eines ernsten, tüchtigen Mannes, der mit Würde alle Leiden erträgt, stolz und gefaßt allem Unvermeidlichen ins Auge schaut, das Leben eines Menschen, der ein starker Kämpfer war, zieht ergreifend und begeisternd in diesen Gedichten vorüber.

Renaissance und Reformation in Frankreich.

Die öffentlichen Zustände Frankreichs im 14. Jahrhundert. Umformung des gesellschaftlichen Lebens unter dem Einfluß der italienischen Kultur. Der Humanismus und die Reformation in Frankreich. Die nationalen Einheitskämpfe und die monarchischen Ideale. Die Litteratur in den Tagen Franz' I. Calvin. Die Hofpoesie und die Freigeisterei. Marot. Margarete von Navarra. Luise Labé. François de Rabelais. Sein Charakter und seine Bedeutung. Die Poesie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Kampflitteratur der Zeit. Die Memoirenschreiber. D'Aubigné. Montaigne. Die Anfänge des Klassicismus in Frankreich. Joachim du Bellay. Ronsard und seine Schule. Die Anfänge des regelrechten Dramas. Jodelle. Die Satiriker. Die Satire Ménippée. Mathurin Regnier.

Die französischen Ritter, welche 1494 unter Karl VIII. erobernd in Italien eingedrungen waren, erblickten dort staunend eine überlegene Kultur und standen verlegen einer aristokratischen Gesellschaft gegenüber, welche stolz auf ihr griechisches und lateinisches Wissen, auf ihre gelehrte Bildung und Geistesfreiheit auf die Fremden wie auf Barbaren herabblickte. Wie viel mehr Feinheit und Eleganz beherrschten hier die Formen des geselligen Verkehrs, welch ein Zauber lag in dem Form- und Schönheitskultus, den man mit so großer Leidenschaft pflegte. Spöttisch lächelte man über die mittelalterlichen Anschauungen, die ihnen noch als die höchsten galten, über ihre Kenntnisse, Moralbegriffe und Sitten, und ohne Fragen wußten diese Italiener mehr als sie und führten ein ganz anders behagliches Dasein. Herrlicher sahen die Paläste aus, köstlicher geschmückt die Innenräume, Kunstwerke überall, prachtvolle Geräte, geschmackvoller Reichtum und Luxus. Und welch eine belebende Rolle spielte die Frau in dieser Gesellschaft, die feingebildete Frau, welche mit den Männern über jede Frage der Kunst und Wissenschaft reden konnte und durch die Anmut ihres Wesens alles mit neuen Reizen verschönte. Sie war nicht mehr die

Digitized by Google

erhabene Herrin der ritterlichen Welt, die über den Wolken thronende Madonna, der man nur mit steifer Ehrerbietung nahen durfte, sondern die vertraute Freundin und die Geliebte, die nächste und unmittelbarste Verkörperung des Schönheitsideals der Zeit, der Ideale der Weltlust und Weltfreude. Die Italiener wurden die Lehrer der Franzosen, italienische Gelehrte und Künstler kamen nach Frankreich und an den Hof Ludwigs XII. und verbreiteten den Geschmack an dem Neuen, und die Damen des Hofes und der aristokratischen Gesellschaft fangen an, jene glänzende Rolle zu spielen, die sie seitdem dauernd in der französischen Geschichte behauptet haben. Unter der Regierung des prachtliebenden, ritterlichen Franz I. (1515—1547), dessen lebendiger Geist, dessen feine Bildung die Ideale der neuen Zeit mit warmer Begeisterung erfaßte, setzte sich die Kultur der Renaissance auch in Frankreich herrschend auf den Thron.

Von Italien herüber war der Humanismus mit all seiner Pracht und Macht, mit all seinen Idealen und Gestalten gekommen; von Deutschland wehte es stürmischer herüber, und das Gewitter der Reformation entlud sich in gewaltigen Schlägen auch über Frankreich. Streitschriften voll heißer Beredsamkeit und glühenden Hasses regen die Leidenschaften auf, und der finstere Calvin stellt sich an die Spitze der protestantischen Bewegung. Eine Litteratur des Kampfes und der blutigen Bürgerfehden, welche das Land zerreißen. Wie in Deutschland, vermischte sich der religiöse mit dem politischen Parteifanatismus und drängte die Nation an den Abgrund des Verderbens. Aber der praktische, nüchterne Sinn, der gesunde Menschenverstand des französischen Volkes ließ dieses zur rechten Zeit sich besinnen. Die Vernunft gewinnt die Oberherrschaft über die Leidenschaft. Das nationale Empfinden ist stärker als das religiöse, der Staat wichtiger als die Kirche, und die Ruhe auf der Erde zieht man der Ruhe im Himmel vor. In Deutschland war's umgekehrt. Hier drängten die religiösen Interessen alle anderen in den Hintergrund, und die religiöse Begeisterung, die Glaubensglut und Innigkeit, welche nicht nach den Folgen fragte, Vaterland und Nationalität der Kirche hintansetzte, beschwor den dreißigjährigen Krieg herauf. Deutschland versank in die Barbarei und ging auf lange Zeit hin all seines politischen Ansehens verlustig. Frankreich besaß die Staatsklugheit voraus, dachte wie Heinrich IV.: „Paris ist eine Messe wert" und opferte seine protestantische Gesinnung auf dem Altar des Nationalbewußtseins. Es eroberte sich im Rate der Nationen die führende Stellung. Hier hatte sich der aufgeklärte und freisinnige Humanismus mit all seiner Skepsis und religiösen Gleichgiltigkeit nicht wie dort von den reformatorischen Bestrebungen verdrängen lassen. Er behauptete neben ihnen seine Macht. Was bedeutete diesen Humanisten der Gegensatz zwischen Protestantismus und Katholicismus? Sie verlangten nur das eine, daß man ihnen ihre Kreise nicht störe, sie waren nur ergrimmt über die lauten Worte der

Digitized by Google

wütend streitenden Kirchenparteien, welche in die Ruhe ihrer Studierstuben hineingellten. Der Humanismus siegte in Frankreich zuletzt über die Reformation, die religiöse Gleichgiltigkeit und Skepsis über die religiöse Begeisterung. Dabei wirkten entscheidend die politischen Bestrebungen mit. Franz I. und sein Nachfolger Heinrich II. hatten das national ausgeprägte Königtum zur höchsten aller Staatsgewalten emporgehoben, auch die Kirche dem Staat unterworfen und den alten Ritteradel zum Hofadel umgeformt. Der Einheitsstaat ging empor, der Partikularismus der Landschaften und der Stände wurde gebrochen. Die Idee des absolutistischen Königtums sucht Raum und Boden zu gewinnen, und in der Brust Franz' I. kämpfen der aufgeklärte, freisinnige Humanist und der absolutistisch gesinnte Regent miteinander. Wie er, schwankten auch seine Nachfolger in der Regierung, ob sie die Partei des Katholicismus oder des Protestantismus erwählen sollten. Von welcher Seite war mehr für die Befestigung und Erweiterung des Königlichen Ansehens zu erwarten? Unter Franz II., Karl IX. und Heinrich III. kommt es zu den blutigsten Bürgerkriegen: die Vorkämpfer der nationalen Einheit und des zur letzten Anstrengung sich aufraffenden Partikularismus, das auf den dritten Stand sich stützende Königtum und der noch einmal sein Glück versuchende Adel ringen miteinander, und die religiösen Ideen helfen am kräftigsten mit, die Leidenschaft zu entfesseln. Zuletzt behalten aber doch die politischen Köpfe die Oberhand. Nichts fühlt man zuletzt so lebhaft als das Bedürfnis nach Ruhe, und die Erkenntnis, daß der monarchisch regierte Staat der beste ist, daß jeder nach seiner Façon selig werden kann, ringt sich durch. Heinrich IV. bekehrt sich um der Politik willen vom Protestantismus zum Katholicismus und verkündet die Duldsamkeit in religiösen Dingen. Das Edikt von Nantes soll die Greuel der Bartholomäusnacht vergessen machen, und der aufgeklärte Herrscher macht durch kluge Verwaltung das Königtum zu einer wahrhaft volkstümlichen Einrichtung, so daß sich im nächsten Zeitraum das liberale zum absolutistischen Königtum ungestraft umwandeln kann.

Die französische Poesie dieses Zeitraums giebt, vom weltlitterarischen Standpunkt aus betrachtet, keinen Anstoß zu neuen Entwickelungen und erzeugt, von Rabelais abgesehen, auch keine bedeutsamere Erscheinung. Man kann flüchtig über sie hinweggehen, weil sie nur die Bestrebungen der italienischen Renaissancedichtung aufnimmt und ohne Eigenart fortführt und wesentlich auch nur die Bestrebungen des pedantischen, gelehrten und strengen Klassicismus der Schule Trissino. Schroffer noch als die italienische Poesie entfremdet sich die französische dem Volk und geht in frostige Gelehrsamkeit und äußerlichen Formalismus auf. Sie schreibt so gut wie ausschließlich für die Kreise der höheren Gesellschaft und legt vornehmlich als Hofpoesie zu Füßen der gekrönten Häupter, der Herren und Damen vom Hofe schmeichlerische Huldigungsverse nieder. Vielleicht sind es die

Digitized by Google

politischen Kämpfe und inneren Bürgerzwiste, welche eine reichere Entwickelung verhinderten, während andererseits die Ausbildung der Königsmacht und der Gesellschaftsgeist der Franzosen allzusehr eine nur höfische und galante Dichtung förderten. Viel besser steht's dafür um die Prosa, auf deren Gebiet klassische Werke an den Tag treten.

Das Zeitalter Franz' I.

Rabelais.

Mit Franz I. gelangte eine jener feinsinnigen Mäcenasnaturen auf den Thron, welche wie einst Kaiser Augustus, wie die zeitgenössischen Fürsten Italiens der neu aufblühenden Kunst und Wissenschaft reiche Ehren zu teil werden ließen und Gelehrte und Künstler unter ihren besonderen Schutz nahmen. Es lief dabei auch ein gut Stück kluger Politik unter. Man verpflichtete sich die führenden Geister der Nation und machte sie zu Hofleuten, die um der lieben Pensionen und Geschenke willen zu vielem schwiegen, was eine in die Opposition gedrängte Litteratur mit bitterem Sarkasmus angegriffen hätte. In der Politik verstand auch Franz I. keinen Spaß, und wehe denen, welche die neuen Ideen gegen Staat und Regierung zu Felde ziehen ließen und noch etwas mehr als Hofleute sein wollten. Dieser Vater der Wissenschaft, dieser große Beschützer der Künste, welcher das Collège de France begründete und trotz des Widerspruchs des Parlaments und der Sorbonne das neuere Studium des Lateinischen, Griechischen und gar des Hebräischen lebhaft förderte, aus allen Ländern die Jünger der humanistischen Wissenschaft an seinen Hof berief, — derselbe Franz I. schuf auch die Censur und verbot bei Todesstrafe den Druck eines Buches, das nicht seine Bewilligung gefunden hatte. Die Scheiterhaufen der Ketzer beleuchteten die Feste seines Hofes, aber selbst die Protestanten verziehen ihm seine Waldensermorde. „Er hat die Unwissenheit vertrieben," schrieb damals Théodore de Bèze, der Freund und Schüler Calvins, „welche der Wahrheit die Wege versperrte, das Hebräische, Griechische und Lateinische und die wahren Wissenschaften zu Ehre gebracht, so daß die reine Religion durch diese Thore ihren Einzug halten konnte." Die Frühlingsstürme des Humanismus fegten über das Land hin und zerbrachen die welken Haine der mittelalterlichen Wissenschaft. Der erste Bibelübersetzer, Lefèvre d'Étaples, der Schützling Margaretens von Valois, und seine Schüler Berquin, Roussel und Farel erscheinen auf der Walstatt, behutsame Geister noch, welche aus Furcht ihre protestantische Gesinnung noch verleugnen. In Johannes Calvin, dem Lefèvre d'Étaples

Digitized by Google

noch im Sterben zurief: „Eurer wird ſich Gott bedienen, um das himmliſche Königreich in Frankreich aufzurichten“, kam dann der rückſichtsloſe, keine Furcht kennende Reformator, welcher das Werk Luthers aufnahm. Als die Ketzerverfolgungen Franz' I. ihren höchſten Grad erreicht hatten, ſchrieb er ſeine berühmte „Institution de la réligion chrétienne“, das Hauptwerk ſeines Lebens, mit jener Vorrede an den König, in der er mit flammender Beredſamkeit für die Duldung eintritt, für eine Duldung, welche der finſtere Fanatiker freilich ſelber an Andersgläubigen nicht zu üben vermochte. Calvin gehört der Weltgeſchichte an, aber als Proſaiker, der wie ſelten einer des Wortes mächtig war, beſitzt er für die franzöſiſche Litteratur faſt eine gleich hohe Bedeutung wie Luther für die deutſche. Philarète Chasles nennt ſeine Inſtitution das erſte Proſawerk ſeit den Memoiren des Comines, in welchem die Stärke des Geiſtes der Sprache eine Energie und Kraft verliehen hat, wie ſie nur aus großen Intereſſen und ſtarken Leidenſchaften hervorwachſen. Calvin war, was die Poeten dieſer Zeit am allerwenigſten ſein mochten, ein Mann und ein Charakter, keine Höflingsnatur, wie all dieſe humaniſtiſchen und aufgeklärten Geiſter, die zu Nérac am Hofe Margaretens von Valois, wohl die alte Kirche verſpotteten und doch nicht den Mut fanden, ſich offen von ihr loszureißen. Nur nichts allzu ernſt nehmen, war die Loſung alldort und ein Meiſter in dieſer Kunſt der leichtlebige **Clement Marot** (1495—1544), der in ſeinem Herzen ein Stück François Villon barg. Nur war François Villon ein halbes Jahrhundert zu früh gekommen, und noch einſam ſtand er, der Vorbote einer neuen Welt, mit ſeiner Renaiſſanceſeele unter Menſchen, die ihn nicht verſtehen konnten, während Marot, das echteſte Kind ſeiner Zeit, überall

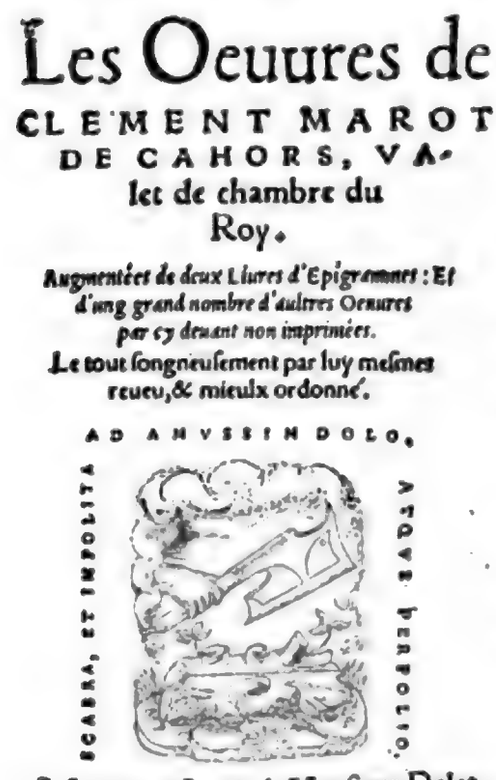
Calvin.

Digitized by Google

auf gleichgeſtimmte Geiſter traf, die ebenſo wie er dachten und empfanden. Villon mit ſeiner Sehnſucht nach gutem Eſſen und Trinken, nach ſchönen Frauen, feſtlichen Gelagen und ſchwelgeriſchen Kiſſen, mit dieſer Sehnſucht, die ſo viel Schönheitshunger barg, ſtürzte in den Abgrund, weil er, ein Kind der Armut und des Elends, auf die Straße hinausgeſtoßen war, — Marot lebte mit Königen und Prinzeſſinnen, trug die ſeidenen Kleider, die ſein Vorgänger ſo gern getragen hätte, und alle träumten wie er, das Leben ſich äſthetiſch auszugeſtalten. Als Sohn Jean Marots, des Kammerdieners Ludwigs XII. und des bevorzugten Dichters der Königin Anna von Bretagne, eines Poeten, der noch im Geſchmack der burgundiſchen Schule dichtete, war Clement Marot in der Hofluft herangewachſen, diente Margareten von Valois als Page, kämpfte bei Pavia, ward während der Abweſenheit des Königs von ſeinen Feinden und Neidern der Ketzerei angeklagt und im Chatelet gefangen geſetzt. Aber die proteſtantiſche Geſinnung, wie er ſie beſaß, wurde von den Regierenden ſelber geteilt und hatte durchaus nichts Gefährliches an ſich. Sie ließ ſich an der Gedankenfreiheit genügen. Sie kannte keine religiöſe Begeiſterung, ſondern war nur eine fröhliche Verſpottung der Dummheit. Franz I. befreite denn auch gleich nach ſeiner Rückkehr den Dichter, der ein ſo guter Hofmann, treuer Königsdiener und liebenswürdiger Schmeichler war. Aber die Gefangenſchaft hatte unſeren Marot doch ſtutzig gemacht. Er ging nach Ferrara, wo er Proteſtant wurde, und kehrte zu Lyon wieder in den Schoß der Kirche zurück. In Genf, in der Nähe eines Fanatikers wie Calvin, fühlte er ſich bald ebenſo ungemütlich wie in Paris, und er ſtarb zuletzt zu Turin im fünfzigſten

Clement Marot.
Nach einem Gemälde von Rubens. Geſtochen von D. Sornique.

Jahre ſeines Lebens. Als Poet hält er noch die alten volkstümlichen Formen des Chanſons, der Ballade u. ſ. w. feſt, wie ſie Villon pflegte, und iſt wie dieſer in innerſter Seele ein typiſcher Franzoſe, — aber er hat auch von den Italienern und von der Antike gelernt und ſchreibt Sonette, Elegien und Epiſteln, auf Eleganz, Reinheit und Klarheit der Sprache hohes Gewicht legend, ohne daß er darüber die Natürlichkeit und Ungezwungenheit verliert.


Les Oeuures de
CLEMENT MAROT
DE CAHORS, VA-
let de chambre du
Roy.
Augmentéet de deux Liures d'Epigrammes: Et d'vng grand nombre d'aultres Oeuures par cy deuant non imprimées.
Le tout ſongneuſement par luy meſmes reueu, & mieulx ordonné.
AD AMVSSIM DOLO.
SCABRA, ET IMPOLITA
ARDUA PERPOLIO.
A Lyon: au Logis de Monſieur Dolet.
M. D. XXXVIII.
Auec priuilege pour dix ans.

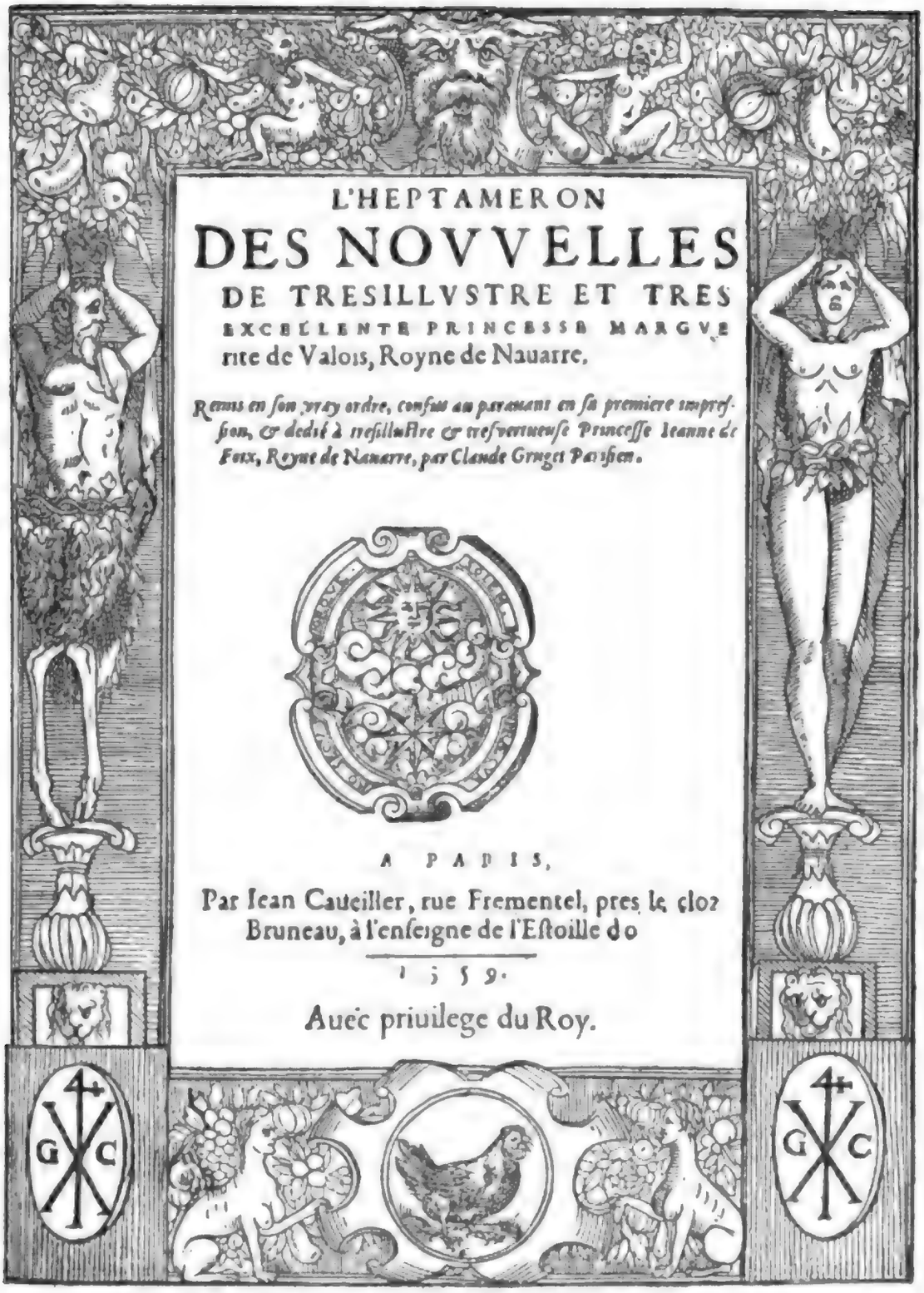
Verkleinertes Faksimile der Titelſeite der 1538 von Etienne Dolet (ſ. S. 131) gedruckten Werke Marots.

Die bibliographiſch ſehr wertvolle Ausgabe von 1538 iſt eine der geſchätzteſten und für die Textkritik Marots wertvollſten Ausgaben. (Nach Jules le Petit. Bibliographie des principales éditions originales d'écrivains français du XV au XVIII. siècle. Paris. 1888.)

In Satiren verſpottet er ſeine Gegner, in Chanſons ſingt er von den Reizen ſeiner Geliebten und enthüllt die kecke Sinnlichkeit ſeiner Natur, und als Hof- und Gelegenheitsdichter, der er in erſter Reihe war, feiert er die gekrönten Häupter, die Herren und Damen des Hofes. Ein leichter, fröhlicher Geſelle, der lachen will und Thorheiten liebt, ein munterer Geſellſchafter, der ſich auch wieder vom Ernſt der Zeit ergriffen fühlt und in den Glaubenskämpfen des Jahrhunderts ſeine Stimme will hören laſſen. In ſolchen Stunden überſetzt er die „Pſalmen“, ohne ſich der Größe der Aufgabe gewachſen zu zeigen. Auch aus den Pſalmen macht er höfiſche Huldigungs- und Schmeichelgedichte für die allerhöchſten Herrſchaften.

In ſeinem Geiſte dichteten noch viele andere: ſein Schüler und Bewunderer Mellin de St. Gelais (1491 bis 1558), Bonaventure des Périers, Franz I., Karl IX., Heinrich IV. und Maria Stuart, die unglückliche Schottenkönigin, vor allem Margarete von Valois, die geiſtvolle Schweſter Franz' I. (1492—1549), die in der Nachahmung Boccaccio's und in vortrefflicher Proſa bald ernſte, bald ſchlüpfrige Novellen zu erzählen wußte (Heptameron), Geſchichten und Betrachtungen, gemiſcht aus Pikanterie und Sentimentalität, Romantik und Alltagswirklichkeit, Sinnlichkeit und platoniſchem Idealismus, wie es der Zeit entſprach. In ihrem dramatiſchen Spiel von der „Geburt Jeſu Chriſti“, das noch den alten Charakter der Myſteriendichtung trägt, wagen ſich allerhand ketzeriſche Äußerungen hervor. Im Alter wurde freilich auch ſie fromm und bereute

Digitized by Google



Verkleinertes Faksimile der Titelseite der ersten Ausgabe von Margareta's von Navarra „Heptameron" vom Jahre 1559.

(Nach Jules le Petit, a. a. O.)

Digitized by Google

erhabene Herrin der ritterlichen Welt, die über den Wolken thronende Madonna, der man nur mit steifer Ehrerbietung nahen durfte, sondern die vertraute Freundin und die Geliebte, die nächste und unmittelbarste Verkörperung des Schönheitsideals der Zeit, der Ideale der Weltlust und Weltfreude. Die Italiener wurden die Lehrer der Franzosen, italienische Gelehrte und Künstler kamen nach Frankreich und an den Hof Ludwigs XII. und verbreiteten den Geschmack an dem Neuen, und die Damen des Hofes und der aristokratischen Gesellschaft fangen an, jene glänzende Rolle zu spielen, die sie seitdem dauernd in der französischen Geschichte behauptet haben. Unter der Regierung des prachtliebenden, ritterlichen Franz I. (1515—1547), dessen lebendiger Geist, dessen feine Bildung die Ideale der neuen Zeit mit warmer Begeisterung erfaßte, setzte sich die Kultur der Renaissance auch in Frankreich herrschend auf den Thron.

Von Italien herüber war der Humanismus mit all seiner Pracht und Macht, mit all seinen Idealen und Gestalten gekommen; von Deutschland wehte es stürmischer herüber, und das Gewitter der Reformation entlud sich in gewaltigen Schlägen auch über Frankreich. Streitschriften voll heißer Beredsamkeit und glühenden Hasses regen die Leidenschaften auf, und der finstere Calvin stellt sich an die Spitze der protestantischen Bewegung. Eine Litteratur des Kampfes und der blutigen Bürgerfehden, welche das Land zerreißen. Wie in Deutschland, vermischte sich der religiöse mit dem politischen Parteifanatismus und drängte die Nation an den Abgrund des Verderbens. Aber der praktische, nüchterne Sinn, der gesunde Menschenverstand des französischen Volkes ließ dieses zur rechten Zeit sich besinnen. Die Vernunft gewinnt die Oberherrschaft über die Leidenschaft. Das nationale Empfinden ist stärker als das religiöse, der Staat wichtiger als die Kirche, und die Ruhe auf der Erde zieht man der Ruhe im Himmel vor. In Deutschland war's umgekehrt. Hier drängten die religiösen Interessen alle anderen in den Hintergrund, und die religiöse Begeisterung, die Glaubensglut und Innigkeit, welche nicht nach den Folgen fragte, Vaterland und Nationalität der Kirche hintansetzte, beschwor den dreißigjährigen Krieg herauf. Deutschland versank in die Barbarei und ging auf lange Zeit hin all seines politischen Ansehens verlustig. Frankreich besaß die Staatsklugheit voraus, dachte wie Heinrich IV.: „Paris ist eine Messe wert" und opferte seine protestantische Gesinnung auf dem Altar des Nationalbewußtseins. Es eroberte sich im Rate der Nationen die führende Stellung. Hier hatte sich der aufgeklärte und freisinnige Humanismus mit all seiner Skepsis und religiösen Gleichgiltigkeit nicht wie dort von den reformatorischen Bestrebungen verdrängen lassen. Er behauptete neben ihnen seine Macht. Was bedeutete diesen Humanisten der Gegensatz zwischen Protestantismus und Katholicismus? Sie verlangten nur das eine, daß man ihnen ihre Kreise nicht störe, sie waren nur ergrimmt über die lauten Worte der

Digitized by Google

wütend streitenden Kirchenparteien, welche in die Ruhe ihrer Studierstuben hineingellten. Der Humanismus siegte in Frankreich zuletzt über die Reformation, die religiöse Gleichgiltigkeit und Skepsis über die religiöse Begeisterung. Dabei wirkten entscheidend die politischen Bestrebungen mit. Franz I. und sein Nachfolger Heinrich II. hatten das national ausgeprägte Königtum zur höchsten aller Staatsgewalten emporgehoben, auch die Kirche dem Staat unterworfen und den alten Ritteradel zum Hofadel umgeformt. Der Einheitsstaat ging empor, der Partikularismus der Landschaften und der Stände wurde gebrochen. Die Idee des absolutistischen Königtums sucht Raum und Boden zu gewinnen, und in der Brust Franz' I. kämpfen der aufgeklärte, freisinnige Humanist und der absolutistisch gesinnte Regent miteinander. Wie er, schwankten auch seine Nachfolger in der Regierung, ob sie die Partei des Katholicismus oder des Protestantismus erwählen sollten. Von welcher Seite war mehr für die Befestigung und Erweiterung des Königlichen Ansehens zu erwarten? Unter Franz II., Karl IX. und Heinrich III. kommt es zu den blutigsten Bürgerkriegen: die Vorkämpfer der nationalen Einheit und des zur letzten Anstrengung sich aufraffenden Partikularismus, das auf den dritten Stand sich stützende Königtum und der noch einmal sein Glück versuchende Adel ringen miteinander, und die religiösen Ideen helfen am kräftigsten mit, die Leidenschaft zu entfesseln. Zuletzt behalten aber doch die politischen Köpfe die Oberhand. Nichts fühlt man zuletzt so lebhaft als das Bedürfnis nach Ruhe, und die Erkenntnis, daß der monarchisch regierte Staat der beste ist, daß jeder nach seiner Façon selig werden kann, ringt sich durch. Heinrich IV. bekehrt sich um der Politik willen vom Protestantismus zum Katholicismus und verkündet die Duldsamkeit in religiösen Dingen. Das Edikt von Nantes soll die Greuel der Bartholomäusnacht vergessen machen, und der aufgeklärte Herrscher macht durch kluge Verwaltung das Königtum zu einer wahrhaft volkstümlichen Einrichtung, so daß sich im nächsten Zeitraum das liberale zum absolutistischen Königtum ungestraft umwandeln kann.

Die französische Poesie dieses Zeitraums giebt, vom weltlitterarischen Standpunkt aus betrachtet, keinen Anstoß zu neuen Entwickelungen und erzeugt, von Rabelais abgesehen, auch keine bedeutsamere Erscheinung. Man kann flüchtig über sie hinweggehen, weil sie nur die Bestrebungen der italienischen Renaissancedichtung aufnimmt und ohne Eigenart fortführt und wesentlich auch nur die Bestrebungen des pedantischen, gelehrten und strengen Klassicismus der Schule Trissino. Schroffer noch als die italienische Poesie entfremdet sich die französische dem Volk und geht in frostige Gelehrsamkeit und äußerlichen Formalismus auf. Sie schreibt so gut wie ausschließlich für die Kreise der höheren Gesellschaft und legt vornehmlich als Hofpoesie zu Füßen der gekrönten Häupter, der Herren und Damen vom Hofe schmeichlerische Huldigungsverse nieder. Vielleicht sind es die

Digitized by Google

politischen Kämpfe und inneren Bürgerzwiste, welche eine reichere Entwickelung verhinderten, während andererseits die Ausbildung der Königsmacht und der Gesellschaftsgeist der Franzosen allzusehr eine nur höfische und galante Dichtung förderten. Viel besser steht's dafür um die Prosa, auf deren Gebiet klassische Werke an den Tag treten.

Das Zeitalter Franz' I.

Rabelais.

Mit Franz I. gelangte eine jener feinsinnigen Mäcenasnaturen auf den Thron, welche wie einst Kaiser Augustus, wie die zeitgenössischen Fürsten Italiens der neu aufblühenden Kunst und Wissenschaft reiche Ehren zu teil werden ließen und Gelehrte und Künstler unter ihren besonderen Schutz nahmen. Es lief dabei auch ein gut Stück kluger Politik unter. Man verpflichtete sich die führenden Geister der Nation und machte sie zu Hofleuten, die um der lieben Pensionen und Geschenke willen zu vielem schwiegen, was eine in die Opposition gedrängte Litteratur mit bitterem Sarkasmus angegriffen hätte. In der Politik verstand auch Franz I. keinen Spaß, und wehe denen, welche die neuen Ideen gegen Staat und Regierung zu Felde ziehen ließen und noch etwas mehr als Hofleute sein wollten. Dieser Vater der Wissenschaft, dieser große Beschützer der Künste, welcher das Collège de France begründete und trotz des Widerspruchs des Parlaments und der Sorbonne das neuere Studium des Lateinischen, Griechischen und gar des Hebräischen lebhaft förderte, aus allen Ländern die Jünger der humanistischen Wissenschaft an seinen Hof berief, — derselbe Franz I. schuf auch die Censur und verbot bei Todesstrafe den Druck eines Buches, das nicht seine Bewilligung gefunden hatte. Die Scheiterhaufen der Ketzer beleuchteten die Feste seines Hofes, aber selbst die Protestanten verziehen ihm seine Waldensermorde. „Er hat die Unwissenheit vertrieben," schrieb damals Théodore de Bèze, der Freund und Schüler Calvins, „welche der Wahrheit die Wege versperrte, das Hebräische, Griechische und Lateinische und die wahren Wissenschaften zu Ehre gebracht, so daß die reine Religion durch diese Thore ihren Einzug halten konnte." Die Frühlingsstürme des Humanismus fegten über das Land hin und zerbrachen die welken Haine der mittelalterlichen Wissenschaft. Der erste Bibelübersetzer, Lefèvre d'Étaples, der Schützling Margaretens von Valois, und seine Schüler Berquin, Roussel und Farel erscheinen auf der Walstatt, behutsame Geister noch, welche aus Furcht ihre protestantische Gesinnung noch verleugnen. In Johannes Calvin, dem Lefèvre d'Étaples

noch im Sterben zurief: „Eurer wird ſich Gott bedienen, um das himmliſche Königreich in Frankreich aufzurichten“, kam dann der rückſichtsloſe, keine Furcht kennende Reformator, welcher das Werk Luthers aufnahm. Als die Ketzerverfolgungen Franz' I. ihren höchſten Grad erreicht hatten, ſchrieb er ſeine berühmte „Institution de la réligion chrétienne“, das Hauptwerk ſeines Lebens, mit jener Vorrede an den König, in der er mit flammender Beredſamkeit für die Duldung eintritt, für eine Duldung, welche der finſtere Fanatiker freilich ſelber an Andersgläubigen nicht zu üben vermochte. Calvin gehört der Weltgeſchichte an, aber als Proſaiker, der wie ſelten einer des Wortes mächtig war, beſitzt er für die franzöſiſche Litteratur faſt eine gleich hohe Bedeutung wie Luther für die deutſche. Philarète Chasles nennt ſeine Inſtitution das erſte Proſawerk ſeit den Memoiren des Comines, in welchem die Stärke des Geiſtes der Sprache eine Energie und Kraft verliehen hat, wie ſie nur aus großen Intereſſen und ſtarken Leidenſchaften hervorwachſen. Calvin war, was die Poeten dieſer Zeit am allerwenigſten ſein mochten, ein Mann und ein Charakter, keine Höflingsnatur, wie all dieſe humaniſtiſchen und aufgeklärten Geiſter, die zu Nérac, am Hofe Margaretens von Valois, wohl die alte Kirche verſpotteten und doch nicht den Mut fanden, ſich offen von ihr loszureißen. Nur nichts allzu ernſt nehmen, war die Loſung alldort und ein Meiſter in dieſer Kunſt der leichtlebige Clement Marot (1495—1544), der in ſeinem Herzen ein Stück François Villon barg. Nur war François Villon ein halbes Jahrhundert zu früh gekommen, und noch einſam ſtand er, der Vorbote einer neuen Welt, mit ſeiner Renaiſſanceſeele unter Menſchen, die ihn nicht verſtehen konnten, während Marot, das echteſte Kind ſeiner Zeit, überall

Calvin.

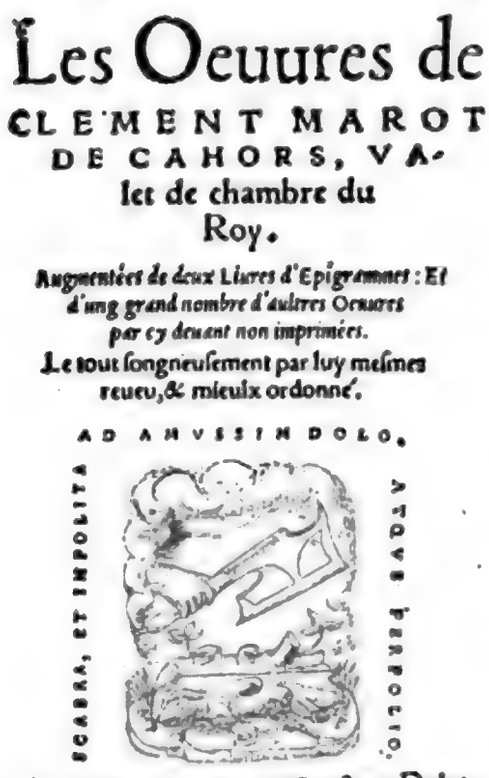
Digitized by Google

auf gleichgeſtimmte Geiſter traf, die ebenſo wie er dachten und empfanden. Villon mit ſeiner Sehnſucht nach gutem Eſſen und Trinken, nach ſchönen Frauen, feſtlichen Gelagen und ſchwelgeriſchen Kiſſen, mit dieſer Sehnſucht, die ſo viel Schönheitshunger barg, ſtürzte in den Abgrund, weil er, ein Kind der Armut und des Elends, auf die Straße hinausgeſtoßen war, — Marot lebte mit Königen und Prinzeſſinnen, trug die ſeidenen Kleider, die ſein Vorgänger ſo gern getragen hätte, und alle träumten wie er, das Leben ſich äſthetiſch auszugeſtalten. Als Sohn Jean Marots, des Kammerdieners Ludwigs XII. und des bevorzugten Dichters der Königin Anna von Bretagne, eines Poeten, der noch im Geſchmack der burgundiſchen Schule dichtete, war Clement Marot in der Hofluſt herangewachſen, diente Margareten von Valois als Page, kämpfte bei Pavia, ward während der Abweſenheit des Königs von ſeinen Feinden und Neidern der Ketzerei angeklagt und im Chatelet gefangen geſetzt. Aber die proteſtantiſche Geſinnung, wie er ſie beſaß, wurde von den Regierenden ſelber geteilt und hatte durchaus nichts Gefährliches an ſich. Sie ließ ſich an der Gedankenfreiheit genügen. Sie kannte keine religiöſe Begeiſterung, ſondern war nur eine fröhliche Verſpottung der Dummheit. Franz I. befreite denn auch gleich nach ſeiner Rückkehr den Dichter, der ein ſo guter Hofmann, treuer Königsdiener und liebenswürdiger Schmeichler war. Aber die Gefangenſchaft hatte unſeren Marot doch ſtutzig gemacht. Er ging nach Ferrara, wo er Proteſtant wurde, und kehrte zu Lyon wieder in den Schoß der Kirche zurück. In Genf, in der Nähe eines Fanatikers wie Calvin, fühlte er ſich bald ebenſo ungemütlich wie in Paris, und er ſtarb zuletzt zu Turin im fünfzigſten

Clement Marot.

Nach einem Gemälde von Aulbens. Geſtochen von D. Sornique.

Jahre ſeines Lebens. Als Poet hält er noch die alten volkstümlichen Formen des Chanſons, der Ballade u. ſ. w. feſt, wie ſie Villon pflegte, und iſt wie dieſer in innerſter Seele ein typiſcher Franzoſe, — aber er hat auch von den Italienern und von der Antike gelernt und ſchreibt Sonette, Elegien und Epiſteln, auf Eleganz, Reinheit und Klarheit der Sprache hohes Gewicht legend, ohne daß er darüber die Natürlichkeit und Ungezwungenheit verliert.

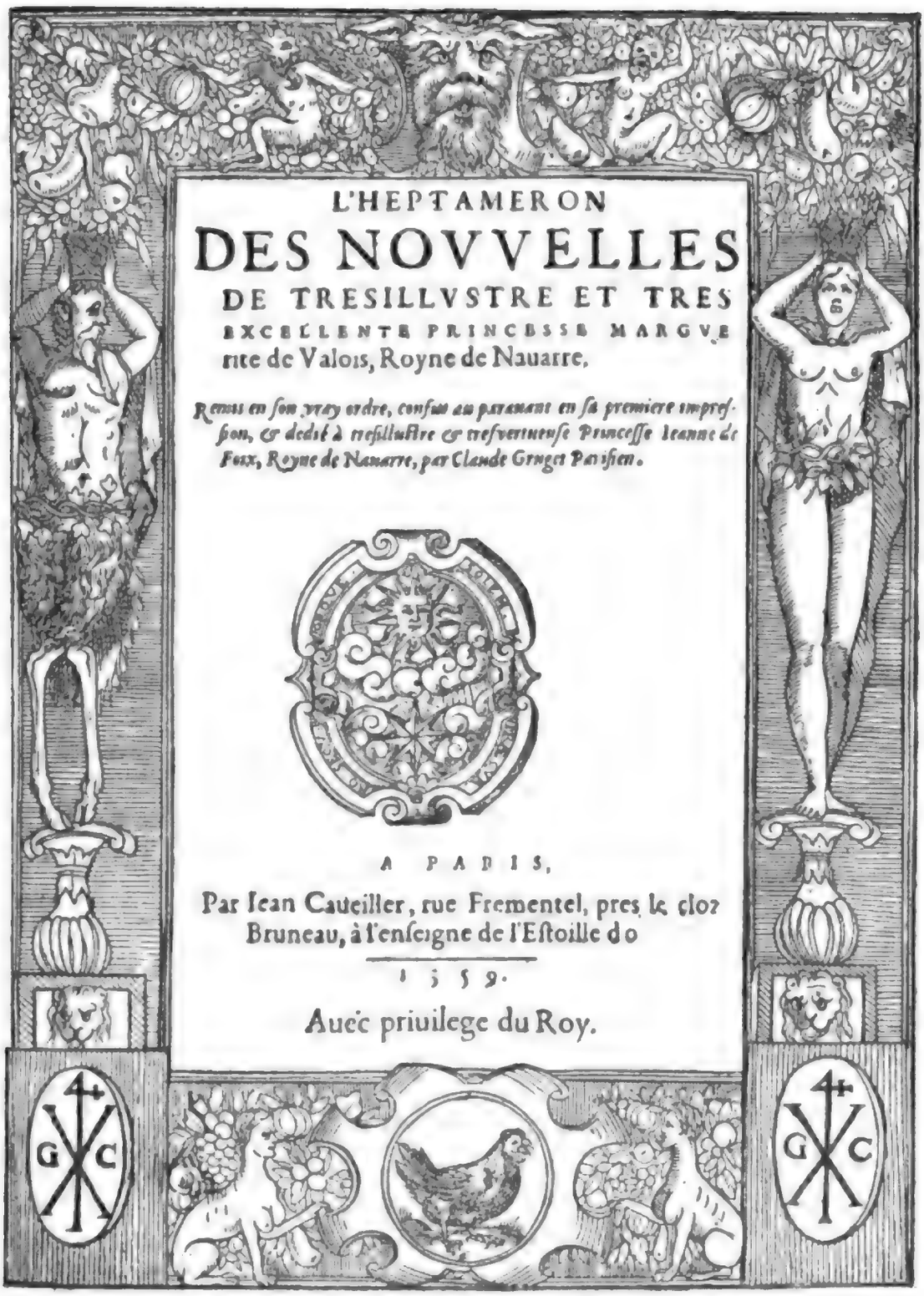

Les Oeuures de
CLEMENT MAROT
DE CAHORS, VA-
let de chambre du
Roy.
Augmentées de deux Liures d'Epigrammes: Et d'vng grand nombre d'aultres Oeuures par cy deuant non imprimées.
Le tout ſongneuſement par luy meſmes reueu, & mieulx ordonné.
AD AMVSSIM DOLO.
SCABRA, ET INPOLITA
ATQVE PERPOLITO
A Lyon: au Logis de Monſieur Dolet.
M. D. XXXVIII.
Auec priuilege pour dix ans.

Verkleinertes Faksimile der Titelſeite der 1538 von Etienne Dolet (ſ. S. 131) gedruckten Werke Marots.

Die bibliographiſch ſehr wertvolle Ausgabe von 1538 iſt eine der geſchätzteſten und für die Textkritik Marots wertvollſten Ausgaben. (Nach Jules le Petit. Bibliographie des principales éditions originales d'écrivains français du XV. au XVIII. siècle. Paris. 1888.)

In Satiren verſpottet er ſeine Gegner, in Chanſons ſingt er von den Reizen ſeiner Geliebten und enthüllt die kecke Sinnlichkeit ſeiner Natur, und als Hof- und Gelegenheitsdichter, der er in erſter Reihe war, feiert er die gekrönten Häupter, die Herren und Damen des Hofes. Ein leichter, fröhlicher Geſelle, der lachen will und Thorheiten liebt, ein munterer Geſellſchafter, der ſich auch wieder vom Ernſt der Zeit ergriffen fühlt und in den Glaubenskämpfen des Jahrhunderts ſeine Stimme will hören laſſen. In ſolchen Stunden überſetzt er die „Pſalmen", ohne ſich der Größe der Aufgabe gewachſen zu zeigen. Auch aus den Pſalmen macht er höfiſche Huldigungs- und Schmeichelgedichte für die allerhöchſten Herrſchaften.

In ſeinem Geiſte dichteten noch viele andere: ſein Schüler und Bewunderer Mellin de St. Gelais (1491 bis 1558), Bonaventure des Périers, Franz I., Karl IX., Heinrich IV. und Maria Stuart, die unglückliche Schottenkönigin, vor allem Margarete von Valois, die geiſtvolle Schweſter Franz' I. (1492—1549), die in der Nachahmung Boccaccio's und in vortrefflicher Proſa bald ernſte, bald ſchlüpfrige Novellen zu erzählen wußte (Heptameron), Geſchichten und Betrachtungen, gemiſcht aus Pikanterie und Sentimentalität, Romantik und Alltagswirklichkeit, Sinnlichkeit und platoniſchem Idealismus, wie es der Zeit entſprach. In ihrem dramatiſchen Spiel von der „Geburt Jeſu Chriſti", das noch den alten Charakter der Myſteriendichtung trägt, wagen ſich allerhand ketzeriſche Äußerungen hervor. Im Alter wurde freilich auch ſie fromm und bereute



Verkleinertes Faksimile der Titelseite der ersten Ausgabe von Margareta's von Navarra „Heptameron" vom Jahre 1559.

(Nach Jules le Petit, a. a. O.)

Digitized by Google

die Sünden ihrer luſtigen Vergangenheit, ſchrieb ein Lehrgedicht „Der Triumph des Lammes“ und faßte Gebete in Verſen ab. Man ſieht, wie auch in Frankreich die Frau aus den Feſſeln ſich befreit und mit den Männern um die Lorbeeren der Poeſie wetteifert. Luiſe Labé, „die ſchöne Seilerin von Lyon“ (1526—1566), die als Offizier verkleidet ſogar die Belagerung von Perpignan mitmachte und durch ihre Tapferkeit ſich auszeichnete, die Bewunderung ihrer Zeitgenoſſen, trägt die echte Humaniſtenſeele in ſich. Sie ahmt vortrefflich die Antike nach und läßt's an Empfindung ebenſo wenig fehlen, wie die beſten unter den italieniſchen Dichterinnen des Jahrhunderts.

Verkleinertes Fakſimile der Titelſeite der erſten Ausgabe von Luiſe Labé's Werken vom Jahre 1555.
(Aus Jules le Petit, a. a. O.)

Herberay des Eſſarts hatte auf Wunſch Franz' I. den ſpaniſchen Amadisroman ins Franzöſiſche überſetzt, und von der Mode getragen, die noch einmal die ritterliche Welt künſtlich aufleben ließ, machte das Werk auch in Frankreich ungeheures Aufſehen und fand zahlreiche Nachahmungen. Natürlich rief der Ritterroman dann dieſelbe ſtarke Gegenſtrömung wie in Italien und Spanien hervor. Er war nichts anders als die Lektüre jener ſchwachen und verwirrten zwiſchen Altem und Neuem ſchwankenden Geiſter, welche das Vergangene durch ſentimentale und verliebte Betrachtung ſich wert zu halten ſuchten. Die Verſpottung ging aber von den Kreiſen aus, in welchen man die Ideen der neuen Zeit am inbrünſtigſten und tiefſten erfaßt hatte, wo man ſich gar keinen Täuſchungen mehr hingab, daß mit der Vergangenheit ein für allemal gebrochen werden mußte, daß eine unüberbrückbare Kluft zwiſchen Altem und Neuem gähnte, und wo man dieſe Kluft mehr zu erweitern als auszufüllen ſuchte. Einen dieſer radikalſten Revolutionäre und ſtürmiſchſten Vorkämpfer der Ideen der Renaiſſance beſaß Frankreich in ſeinem luſtigen Pfarrer von Meudon, in ſeinem François Rabelais. Die dürftigen Thatſachen, die man aus ſeinem Leben noch

weiß, hat die Litteraturlegende mit einer Reihe von Erzählungen ausgeschmückt, welche immerhin den einen Vorzug besitzen, daß sie den Schriftsteller charakterisieren. Die Worte, die er von seinem Sterbelager aus dem Kardinal du Bellay angeblich bestellen ließ, sind jedenfalls seiner würdig und könnten aus seinem Munde hervorgegangen sein:

François Rabelais.
Gestochen von N. Habert.

„Ich gehe ein großes Vielleicht aufzusuchen. Zieh' den Vorhang zu, die Posse ist zu Ende." Und wenn uns die Legende erzählt, daß er als Pfarrer von Meudon mit seinen Pfarrtöchtern im munteren Reigen sich schwang, daß der Weinbecher nie aus seinen Händen kam und sein Mund von Zoten und Cynismen übersprudelte, wenn sie uns von seinen Eulenspiegeleien als Franziskanermönch berichtet, so haben wir da allerdings François Rabelais, wie er uns aus seinen Schriften entgegentritt, allerdings

Digitized by Google

nur einen Rabelais, von einer Seite, vom Rücken aus gesehen. Er war dabei auch einer der umfassendsten Gelehrten seiner Zeit, ein großer für Frankreich bahnbrechender Mediziner, der in seinem Vaterland die erste Dissektion ausführte, ein bewunderungswerter Philolog, der zahlreiche alte und neue Sprachen gründlich beherrschte und auf dem Instrument der französischen wie ein Genie spielte; mehr als ein Sprachkenner — ein Sprachschöpfer ersten Ranges. In der Schenke seines Vaters unter Trinkern ist er aufgewachsen, in einer Schenke zu Chinon in der Touraine, wo er im Jahre 1483 geboren wurde. Er trat in ein Franziskanerkloster ein, für das er sich ebenso gut paßte, wie der Bock zum Gärtner sich paßt. Weil er sich mit dem Griechischen beschäftigte, warfen die Mönche ihn ins Gefängnis, aus dem ihm die Fürsprache des großen Humanisten Budaeus befreite. Er ward dann Mitglied des damals aufgeklärten Mönchordens der Benediktiner, ohne daß er sich auch hier auf die Dauer gefallen konnte. Nach Rom machte er im Gefolge einflußreicher Gönner drei Reisen. Die Gunst der Brüder du Bellay, des Kardinals Châtillon und anderer hochstehender Persönlichkeiten bewahrte ihn vor schlimmeren Gefahren, in welche sein Freimut ihn hineinbrachte, vor den Verfolgungen der Mönche, des Parlaments und der Sorbonne. 1552 erhielt er sogar die Pfarrei von Meudon, starb aber schon im Jahre 1553, wahrscheinlich ohne jemals sein Amt besorgt zu haben. Das Hauptwerk seines Lebens, der in fünf Teile zerfallende Roman, oder man kann auch sagen die beiden Romane von „Gargantua" und „Pantagruel" sind zu verschiedenen Zeiten entstanden und herausgekommen; der letzte Teil erst nach seinem Tode und teilweise mit apokryphen Zusätzen.

Ein ganz eigenartiges Werk, für das auch der Titel Roman nicht recht passen will. Eine grotesk-burleske Satire großartigsten Stiles, welche das ganze Leben der damaligen Zeit in einem phantastisch verzerrenden Hohlspiegel auffängt und die witzigsten karrikierten Märchen- und Wirklichkeitsgestalten an unserem Auge vorüberziehen läßt. Eine barocke Phantasie und ein barocker Witz haben sich vereinigt und eine Reihe seltsamer Possengestalten geschaffen, die am nächsten an die Gebilde der phantastischen Posse des Aristophanes erinnern, aber doch ganz anders wiederum sind, toller noch und kurioser, Schöpfungen einer Phantasie, die sich zur Aristophanischen wie die Romantik zur Klassik verhält. Ein Werk, halb Dichtung, halb Feuilleton, das echte Erzeugnis des französischen Geistes, welcher zu viel vernünftelt, um eine reine Poesie erzeugen zu können, mehr über die Dinge spricht, als die Dinge von sich selber sprechen läßt. Ein Werk mehr der Ideen als der Gestaltungen, ein Werk der satirischen Didaxis. Von einer Handlung oder Komposition besitzt der Roman daher so gut wie gar nichts. Eine alte französische Riesensage greift Rabelais auf und stellt sie den Sagen von König Artus, Karl dem Großen entgegen. Seine Helden sind

Digitized by Google

ungeheuerliche Riesen, wie sie Gulliver bei Swift kennen gelernt hat, Riesenkönige, welche das Land Utopia nahebei Chinon in der Touraine bewohnen. Grandgousier heißt der Großvater, Gargantua der Vater, Pantagruel der Sohn. Das erste Buch erzählt von Grandgousier und von der Geburt und Erziehung Gargantua's, die folgenden vier Bücher von der Erziehung Pantagruels und seinen Reisen, die er mit Panurge unternimmt, um alle Weisen und Orakel der Welt wegen der Heirat des letzteren um Rat zu fragen.

Es grandes et
merſtimables Cronicques du grant geant Gargantua: Contenant ſa genealogie/ La grãdeur & force de ſon corps. Auſſi les merueilleux faictz darmes quil fiſt pour le Roy Artus/ cõme verrez cy apres. Imprime nouuellemẽt. 1532

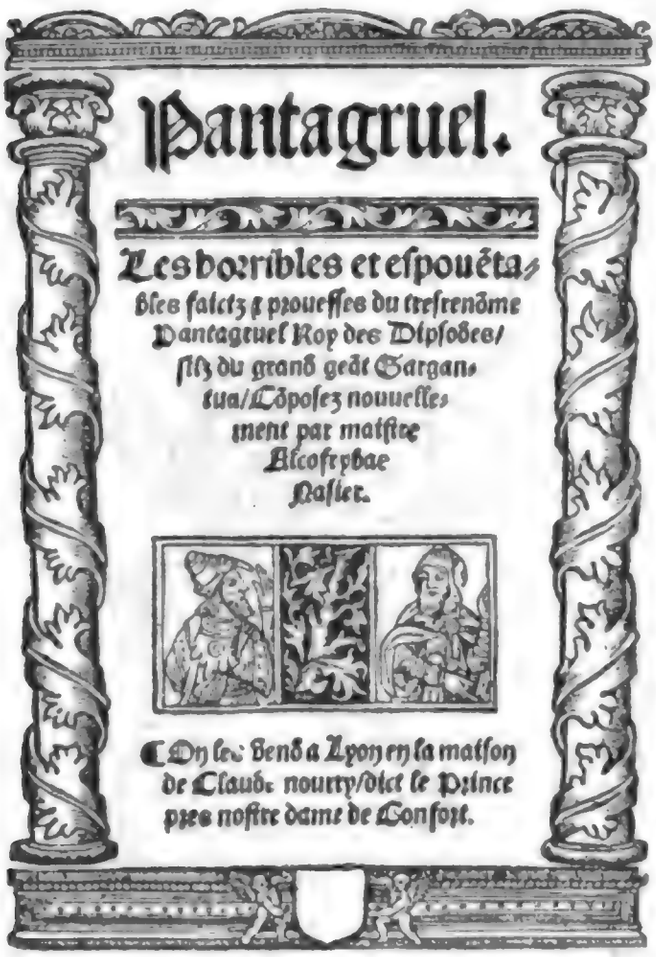
Verkleinertes Faksimile der Titelseite der ersten bekannten und seltensten Ausgabe des „Gargantua“,

die vollkommen verschieden ist von der 1535 erschienenen, welch letztere die eigentliche Fassung des Gargantua-Romanes bringt, sowie er sich in der Litteratur erhalten hat. Nach den Untersuchungen von Brunet und Nodier und nach allgemeiner Annahme gilt jedoch auch dieser Gargantua vom Jahre 1532 als ein echtes Werk Rabelais' und als sein erster Versuch, die Geschichte von Gargantua und Pantagruel zu schreiben.

(Aus Jules le Petit, a. a. O.)

Die Elemente, welche in diesem Romane zusammenströmen, haben wir schon einzeln kennen gelernt. In Rabelais stecken ein Pulci, ein Stück Mendoza und ein Stück Cervantes und schließlich ein großes Stück Thomas Morus. Auch er erzählt uns von einem Utopien und schreibt wie der Engländer einen didaktischen Roman, um den Zeitgenossen seine menschheitlichen Ideale zu predigen, den Staat und die Gesellschaft des Mittelalters zu zerstören und den neuen Freiheitsstaat der Renaissance aufzubauen. Es ist ihm um seine Ideen nicht weniger ernst als Thomas Morus, wenn er sie auch nicht mit dessen Ehrbarkeit und Ernst vorträgt, sondern mit tausend Späßen gewürzt und mit breitlachendem Mund; Thomas Morus fühlt sich wie ein Mann, der im Parlament eine Rede hält, Rabelais sitzt am Wirtshaustisch mit lustigen Zechkumpanen, wo's auch auf eine saftige Zote nicht ankommt. Pantagruel zieht wie Don Quijote als Ritter des Idealismus, als der Mann aus dem großen Lande der Thorheit, jener Thorheit, welche die wahre Weisheit ist, in den Ländern umher, nur daß er weit mehr das Ich des Dichters verkörpert, als es der Don Quijote thut. Und Pantagruel zur Seite schreitet Panurge, der

Urtypus des Gil Blas und Figaro, ein picaro, wie ihn die Schelmenromane ſchilderten und ein Sancho Panſa zu gleicher Zeit, ein intelligenter Gauner im Stile François Villons, ein Bohémien voll überlegenen Witzes und doch auch Prahler und Feigling, der ſich zuletzt auf das Regieren, ebenſo wie der Cervantesſche Bauer, beſſer verſteht als die meiſten gekrönten Häupter. Die burleske Komik und der fratzenhafte Humor können hingegen als die Fortentwickelung der Komik Pulci's angeſehen werden; der Rieſe Morgante des Italieners hat die ganze Ideenfülle der neuen Zeit in ſich aufgenommen, er iſt ein Denker und ein großer Menſch wie Rabelais geworden, und ſiehe da, der große Flegel verwandelte ſich in Gargantua und in Pantagruel.



Faksimile der Titelſeite der älteſten bekannten Ausgabe des „Pantagruel“,

welche den Prolog, 33 Kapitel und eine Art Nachrede enthält, in welcher der Verfaſſer den Reſt der Geſchichte für ſpäter ankündigt. Die folgende Ausgabe ſtammt aus dem Jahre 1534, 1535 erſchien der eigentliche Gargantua-Roman, 1546 das 3. Buch des Pantagruel, zum erſtenmal mit dem Namen Rabelais auf dem Titelblatt, 1552 das 4. Buch, 1553 die erſte Geſamtausgabe der vier Bücher: Les oeuvres de M. François Rabelais, Docteur en Medicine, contenans la vie, faicts et dicts Heroiques de Gargantua et de son fils Panurge: Avec la Prognostication Pantagrueline.

Man darf die Kraftmenſchennatur des herrlichen Pfarrers von Meudon nicht, wie es verſchiedentlich geſchehen, in zwei Teile zerlegen. Man darf nicht nur den Zotenreißer, den Cyniker und Spaßmacher, den großen Säufer und Freſſer und den tiefen, edlen Denker, den Vorkämpfer der edelſten Humanität und der reinſten Moral, jeden für ſich allein betrachten wollen, ſondern man muß fühlen, daß hier alles zuſammengehört. Man muß ſeine „Unanſtändigkeiten“ nicht entſchuldigen wollen, weil er daneben auch ſo tiefſinnig ſein und ſo durch und durch ideal denken kann. Eines trägt hier das andere, eines liegt im anderen begründet. Rabelais — das iſt die Renaiſſance, die Verkörperung all der überſchäumenden Lebensluſt

Digitized by Google

und der irdischen Daseinsfreude, welche die Furcht vor dem Jenseits verloren hat und ohne zum Himmel hinzustarren, ihr Glück hier auf Erden finden will; welche dem Mittelalter gegenüber das Recht des Fleisches und Leibes proklamierte und an dem, was natürlich ist, nichts Häßliches zu entdecken vermag. Der Rabelais'sche Roman, das ist ein dyonisisch-bakchantisches Evoë, ein hohes Lied der natürlichen Augen-, Sinnes- und Fleischeslust. Rabelais, dieser unmittelalterlichste aller Geister, erhebt den Kultus des Natürlichen zu einer Art Gottesdienst, und das Orakel der heiligen Flasche, das erhabenste aller Orakel, zu denen Pantagruel und Panurge wallfahrten, ist in der That das Heiligtum aller Heiligtümer in der Rabelais'schen Renaissance-Religion. Wie Hafis, der Weise von Schiras, so macht der Weise von Meudon das Bekenntnis zur Freude und zum Genuß zu einem religiösen Bekenntnis und zu einer das Leid des Daseins überwindenden Weltanschauung. Der Körper ist nicht das Gemeine, das Niedere, das Teuflische, wie die Kirchenväter behaupteten, sondern das Erhabene, das Große und Göttliche. Und mit dem ganzen stürmischen Eifer eines Neubekehrten, mit dem Fanatismus eines Priesters schwelgt der Dichter in den „Natürlichkeiten". Er kann sich nicht genug daran thun, Unanständigkeiten zu erzählen, die wir für Unanständigkeiten halten, wir Menschen der Gesellschaft, der Salons, der geleckten Delikatesse, und welche doch nur Natürlichkeiten sind. Rabelais ruft, wie so viele dieser Renaissancemenschen, laut seine neue Erkenntnis in die Welt hinaus: Nein, der Mensch ist nicht nur Geist, nicht nur Seele, sondern auch Leib und Körper, aus Fleisch und Blut zusammengebacken, und ich will Euch sagen, wozu seine Glieder

Karikaturgestalt

aus dem 1565 zu Paris erschienenen Buch: „Les songes drolatiques de Pantagruel", 120 Illustrationen im Stil der obigen enthaltend, welche angeblich der Erfindung Rabelais' entstammen sollen. Vielleicht hat der Dichter auch wirklich die Ideen zu den Bildern gegeben. Jedenfalls hat der unbekannte Künstler, dessen köstliche Karikaturen an die Goyas erinnern, ganz im Geiste der Rabelais'schen Poesie geschaffen. (Nach dem 1870 zu Paris bei Trost erschienenen Neudruck des Werkes.)

Digitized by Google

und Organe da sind, will Euch sagen, daß wir essen, trinken, verdauen und noch anderes mehr. Er ruft's mit dem ganzen Wahrheitsdrang, mit all der Ungeniertheit und Unzimperlichkeit des 16. Jahrhunderts, wie sie Aretin und Luther gleicherweise gemeinsam waren. Der europäische Mensch mußte erst durch das Zeitalter Ludwigs XIV. hindurchgehen, höfische Galanterie lernen, Etikette und geschniegelte Zierlichkeit, bevor er diese Natürlichkeit als bäuerische Roheit empfinden lernte. Voltaire war es, Voltaire, der Typus des Hof- und Salonmenschen, welcher diese Renaissancemenschen so gar nicht verstehen konnte, dem sie alle gleichmäßig als betrunkene Wilde erscheinen mußten. Wie Shakespeare so war ihm auch Rabelais ein Trunkener, der alles, was er geschrieben, in den Stunden der Trunkenheit niedergeschrieben hat. Und nur, in wessen Adern dieses Voltaireblut fließt, der Mensch der Etikette und des Salons fragt verwundert, wie es möglich sein kann, daß so viel Unanständigkeit und so viel Geisteserhabenheit und Idealität in demselben Rabelais vereinigt sein können. Man muß nur erkennen, daß hier gar keine Gegensätze vorhanden sind, daß die Freude an dem „Natürlichen" eins ist mit der jungmännlichen Freude der Renaissancemenschheit an der Natur, an der Freiheit, an der Kraft, an einem stolzen, selbstbewußten Ich, das keine Autorität über sich duldet, niemandem sich beugt und auch auf den Nebenmann nicht viel Rücksicht nimmt. Gewiß steckt in Rabelais etwas von der Prahlerei eines jungen, gesundheitstrotzenden Kraftmenschen, der auf seine prallen Glieder sich etwas zu gute thut und sie vor allen zur Schau stellt, und etwas vom Junggesellen, der nie bei edlen Frauen, was sich ziemt, gelernt hat, für den die Weiber überhaupt nicht vorhanden sind und dem eine Flasche guten Weines mehr wert ist als alle schönheitumflossenen Angelikas und Armidas. Die Frau spielt in der Rabelais'schen Dichtung gar keine Rolle. Aber das eigentliche Kennzeichnende für Rabelais ist die Freiheit und Erhabenheit eines großen Geistes, der jenseits der Begriffe von gut und böse, von anständig und unanständig steht, und für den es in der Natur keine Unterschiede giebt zwischen häßlich und schön, erhaben und niedrig. Er gehört zu jenen tiefsten Denkern des 16. Jahrhunderts, deren Ideen uns noch vollkommen modern anmuten, weil sie auch unserer Zeit noch als höchste und unerreichte Ideale voranleuchten. Der Kampf gegen Zwang und Autorität und für die vollkommene Freiheit und Unabhängigkeit des Ichs ist der große Kampf, den auch Rabelais ausficht, im kleinen Kampf des Tages aber trifft er mit den unbarmherzigsten Schlägen seiner Geißel die Mönche und Advokaten und all die kleinen und großen Machthaber, welche an der Kraft und dem Mark des Volkes saugen.

Digitized by Google

Die französische Litteratur in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Anfänge des Klassicismus.

Unter den schwachen Nachfolgern Franz' I. tobte der Bürgerkrieg in Frankreich, alle Leidenschaften entfesselnd. Alte und neue Ideen stürmen gegeneinander, die Interessen der verschiedenen Stände gehen weit auseinander, und in erbittertem Kampfe ringen religiöse und politische Parteien um die Oberherrschaft. Man stand an einem Scheidewege. Man sollte sich über die beste der Staatsformen entscheiden und zwischen Katholicismus und Protestantismus wählen. Die Fanatiker, welche nur in ihrer Meinung das einzige Heil sahen und jede andere als ein Verbrechen brandmarkten, häuften Greuel auf Greuel. Aber zuletzt siegte der Geist jenes indifferenten Humanismus, der ebenso skeptisch der alten Kirche wie den protestantischen Reformatoren gegenüberstand, und in der Politik kämpfen antik-republikanische und mittelalterliche feudale Ideen miteinander, bricht sich schließlich das Ideal einer absoluten, durch die Vernunft geleiteten Königsherrschaft Bahn, zu dem die Renaissance mit einer gewissen Notwendigkeit hingelangt war: um ihres Egoismus, ihres Herrschafts- und Machtkultus und ihrer Verachtung der Masse willen. Die Zeit bedurfte vor allem der Geschichtsschreiber und Publizisten, Politiker, Diplomaten und Philosophen, welche in den Wirren der Gegenwart die aus ihnen herausführenden Wege zu finden wußten.

Einige hervorragende Memoirenwerke geben ein lebendiges Bild von den Zuständen der Zeit, ihren Üppigkeiten und sinnlichen Ausschweifungen, ihren blutigen Greueln und ihrem Fanatismus. In den Memoiren des Pierre de Bourdeille, Seigneur de Brantôme (1540—1614) macht man Bekanntschaft mit den Sitten am Hof Karls IX. und Heinrich III. und lernt den Renaissance-Hofmenschen kennen, der skrupellos alle Verbrechen an sich vorübergehen läßt und in allen Aretinischen Vergnügungen schwelgt. Der cholerische Gascogner Blaise de Montluc, zuletzt Marschall von Frankreich (1503—1577), ein rauher Haudegen und Poltron, der von nichts anderem etwas wissen will als von Dreinschlagen, Hauen und Stechen, den Krieg um des Krieges willen liebt, erzählt mit Stolz und Selbstbewußtsein, wie er als Bluthund unter den Hugenotten gewütet hat. Die Feinde bis auf den letzten Mann niedermetzeln ist seine große Lust und Philosophie. Ein willensstarker Thatenmensch wie Blaise de Montluc, aber dazu auch ein Mann der feinsten und tiefsten Bildung, eine edelsinnige Natur, verkörpert der feurige Agrippa d'Aubigné (1551—1630) den vornehmsten Hugenottentypus, den glaubensstarken, unerschrockenen Ketzer und schwärmerischen Fanatiker, der sich im sicheren Besitz der Wahrheit weiß und vor allem anderen diese behaupten will. Er ist Krieger, Staats-

Digitized by Google

mann, Gelehrter und Dichter. Um ſeiner „histoire universelle“ willen, in welcher er mit dem höchſten Freimut die Geſchichte ſeiner Zeit erzählt, mußte er aus Frankreich entfliehen, viermal war er zum Tode verurteilt worden, als er zu Genf im Exile ſtarb. In ſeinen „Tragiques“ hält er der Zeit einen Spiegel entgegen. Der Patriot, der Hugenott, der Vorkämpfer neuer Ideen, der Krieger entwirft ſchreckliche Bilder von den Greueln des Bürgerkrieges, brandmarkt die ſchwachen und elenden, durch Katharina von Medici verſeuchten Fürſten aus dem Hauſe der Valois, ſowie die Schwachen und Feiglinge, welche um zeitlicher und irdiſcher Güter willen die himmliſchen und ewigen verraten. In dieſen Verſen ſteckt der ganze d'Aubigné mit all ſeinem Haſſen und Lieben, ſeinen Hoffnungen und Verzweiflungen, ſeiner Glaubensſtärke und ſeinem Fanatismus, ſeinen Schmerzen und Freuden. Es iſt die Poeſie eines Thatmenſchen und eines Charakters, und gerade die Charaktere waren unter den franzöſiſchen Poeten des 16. Jahrhunderts ſo ſelten. Ein ähnlicher Geiſt atmet in ſeinen beiden ſatiriſchen Romanen: „Baron von Foeneſte“ und „Bekenntnis des Herrn von Sancy“, heftigen Pamphleten gegen die höfiſchen Sitten und gegen das Höflingstum. Von den Memoirenſchreibern wären noch Margarete von Valois, Heinrichs IV. erſte Gemahlin, Sully, der Miniſter Heinrichs IV., Dupleſſis-Mornay und andere zu erwähnen.

Michel de Montaigne.

Unter denen, welche ſich über den Kampf der kirchlichen Parteien erhoben und der tief in der Seele des franzöſiſchen Volkes wurzelnden vernunftvollen Indifferenz in religiöſen Dingen das Wort redeten und damit jener Toleranz Bahn brachen, jenem verſöhnlichen Opportunismus, der mit Heinrich IV. auf den Thron gelangte, ſteht Michel Montaigne (1533—1592) obenan. Dieſer eleganteſte Stiliſt des 16. Jahrhunderts wird von allen Schriftſtellern und Poeten der Zeit noch heute am meiſten geleſen und hat ſich wirklich lebendig erhalten. Die in ſeinen berühmten „Essais“ niedergelegte Philoſophie, eine Philoſophie des geſunden Menſchenverſtandes und eines Weltmannes, der vor allem ſeine Ruhe liebt und um der Ruhe willen ſich gern beſcheidet, verzichtet darauf, ein Syſtem zu geben und den tiefſten Widerſprüchen und Rätſeln des Daſeins ſcharf ins Auge zu ſehen.

Mit der Vernunft läßt ſich alles bejahen und verneinen. Um ſein Volk und ſich von dem verderblichen Fanatismus und den Parteileidenſchaften zu befreien, ſetzt Montaigne den Skepticismus auf den Thron. Es kann wahr und kann nicht wahr ſein, was die einen und die anderen behaupten. Zucke man mit den Achſeln dazu. Eine moraliſche Weltordnung iſt nötig, aber man richte ſie, den verſchiedenen Umſtänden und Bedürfniſſen entſprechend, verſchieden ein. Eine einzige abſolute Giltigkeit giebt es nicht. Jeder einzelne ſuche die Zufriedenheit in und bei ſich. Den höheren Gewalten unterwerfe man ſich, ſei gleichgiltig gegen das Sterben und gegen ſein unvollendetes Lebenswerk, wenn man zu früh dahingeriſſen wird.

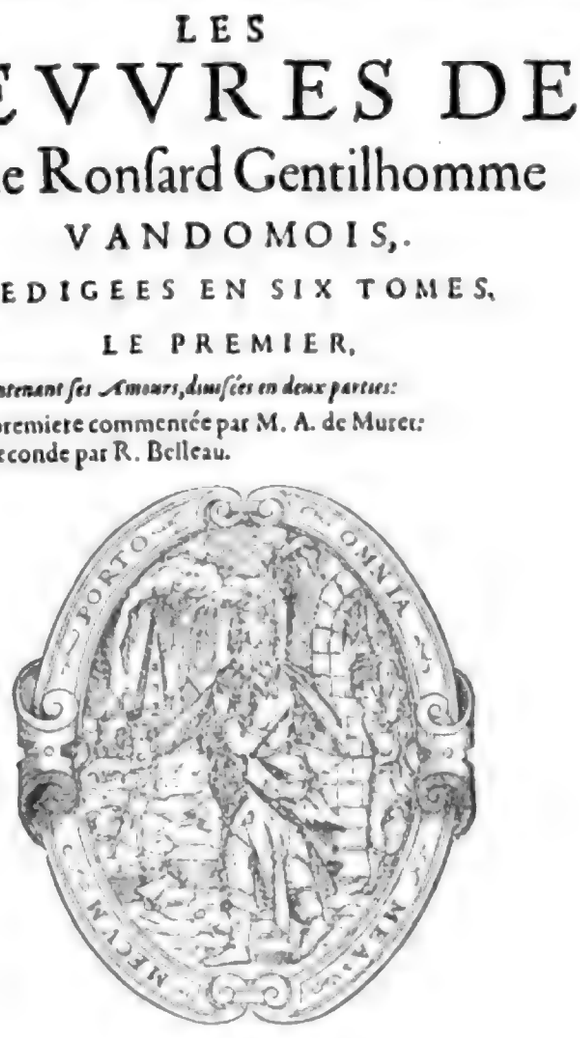
Auch in der Poeſie gelangen die Ideale des Humanismus zum Sieg, jener Klaſſicismus, der die ſklaviſche Nachahmung der antiken Kunſt predigt, der pedantiſche Klaſſicismus Triſſino's, welcher für zwei Jahrhunderte lang die national-franzöſiſche Kunſt in ſeine Feſſeln ſchlägt und die auch bei Marot noch mächtige altfranzöſiſche Kunſt vernichtet. Man verachtet deren Naivetät und Ungezwungenheit und ſucht dafür eine rhetoriſche und pathetiſch-deklamatoriſche Ausdrucksweiſe. Wie in Spanien, ſo werden auch in Frankreich die Italiener nachgeahmt. Pindariſche und Horaziſche Oden und Hymnen, Elegien und Satiren, das Petrarchiſche Sonett verdrängen das heimiſche Chanſon; ſuchte doch vor allem der formaliſtiſche Geiſt nach neuen Vers- und Strophenformen. Die „commedia erudita“ kommt herüber. Statt des regelloſen romanartigen Myſteriendramas ſoll die ſtreng nach dem Muſter der Alten aufgebaute Tragödie und Komödie angebaut werden, und ſtatt der allegoriſchen Geſtalten der älteren Kunſt erſcheinen neue Schablonenfiguren, die Götter- und Heroengeſtalten der antiken Mythologie. Im Bann des philologiſchen Geiſtes des Jahrhunderts will man ſeine Kenntniſſe auf dieſem Gebiete aller Welt prahlend zur Schau ſtellen und häuft Namen auf Namen, Erinnerung auf Erinnerung. Gegenüber der italieniſchen und ſpaniſchen Dichtung erſcheint die franzöſiſche kärglich und jämmerlich. In Italien und Spanien blieb die ſtreng-klaſſiciſtiſche und pedantiſche Gelehrtenpoeſie doch nur auf eine einzelne Schule, auf wenige Vertreter beſchränkt. Die wahrhaft großen, die eigentlichen Poeten hatten aus der Verbindung antiker und alt-nationaler und mittelalterlicher Elemente eine neue völlig eigenartige Kunſt geſchaffen, das romantiſche Epos und Drama und das Größte und Modernſte, den humoriſtiſchen Roman. Frankreich erwies ſich als unfruchtbar und als unfähig, Neues zu ſchaffen. Verſtändnis zeigte es nur für eine Einzelrichtung der italieniſchen Kunſt, nur für die Leute vom Geſchmack Triſſino's und für deren Tendenzen. Es blieb ganz in der Nachahmung befangen.

Joachim du Bellay (1524—1560) war der kritiſche Stimmführer und Bahnbrecher der neuen litterariſchen Revolution. In ſeiner „Défense et Illustration de la langue française“ (1549) entwirft er das Programm und ſtellt ſeine Forderungen auf, mehr mit Pathos und Begeiſterung als

mit logischer Schärfe arbeitend. Die französische Sprache soll nicht länger verachtet werden; sie ist des erhabensten und edelsten Stils fähig, wie die griechische und lateinische. Bei den Griechen und Lateinern, bei den Italienern und Spaniern können wir diesen Stil lernen. Sie allein besitzen das Geheimnis einer wahrhaft poetischen Form und Sprache. Vermeidet vor allem das Platte, den alltäglichen Ausdruck. Die Sprache der Poesie sei erhaben, ungewöhnlich und von der Prosa unterschieden. Also fort mit den Chansons und Balladen, den Rondeaux und Virelais, die nur Zeugen unserer Beschränktheit sind, und gebt uns dafür Oden, Elegien und Eklogen, Satiren und Epigramme, statt der Mysterien, Moralitäten und Farcen Tragödien und Komödien, statt der Ritterromane eine „Ilias“ und eine „Äneide“. Erobert Rom und Griechenland. Plündert die heiligen Schätze des Delphischen Tempels und fürchtet euch nicht mehr vor dem stummen Apollo, seinen falschen Orakeln und seinen Pfeilen. Denkt an euer altes Marseille, dieses zweite Athen, und an euren gallischen Herkules, der die Völker an der aus seinem Munde hängenden Kette hinter sich drein zog. . . . Man sieht, es war eine litterarische Revolution, die mehr auf äußerliche Umwälzungen drang als auf die Umformung des Innerlichen, die Form über den Geist stellte. Pierre de Ronsard, geb. 1525 auf dem Schlosse Poissonière in Vendômois, gest. 1585, erschien als der von Bellay verkündete Messias. Als Page des Herzogs von Orleans lernte er in früher Jugend England, Schottland und Italien kennen. Achtzehn Jahre alt, wurde er von Taubheit befallen und warf sich voll Eifers auf die Bücher, auf die griechischen und lateinischen Klassiker. Sieben Jahre lang studierte er sie, las sich in sie hinein, lernte ihre Bilder und Vergleiche, ihre Ausdrucksweise und ihre Formen auswendig und jenes lateinische und Pindarisch-

Pierre Ronsard.

Franzöſiſche radebrechen, über welches der Pfarrer von Meudon ſich luſtig gemacht hat. Aber dieſes wunderliche Franzöſiſch, das kein Franzöſiſch mehr iſt, rief die ſtaunende Bewunderung der Zeitgenoſſen wach. Ronſard koſtete alle Ehren aus und konnte ſich, getragen von dem Enthuſiasmus der Mitlebenden, für den erſehnten Homer und Vergil anſehen. Freilich überlebte ihn ſein Ruhm nicht lange, — zwei Jahrzehnte etwa, dann erloſch ſein Glanz vor der Kritik Malherbe's. Er gehört zu den Poeten, die nur aus ihrer Zeit heraus verſtanden werden können, die Entwickelung fördern, aber von der Entwickelung auch überholt werden. Und all ſeine Sorge galt nur einem Inſtrument der Kunſt, nicht der Kunſt ſelber. Die Sprache ſeiner Heimat ſollte nicht länger mehr nur anmutig plaudern und naiv tändeln, ſondern die erhabenſten und tiefſten Gedanken ausdrücken können. Er erfand neue Worte und weckte erſtorbene zu neuem Leben. Würdig und feierlich, prunkend von geſuchteſtem Aufputz und triefend von mythologiſcher Gelehrſamkeit floß ſeine Rede hin. Nur die Rede, denn die erhabenen und tiefen Gedanken fehlten ihm ebenſo wie die großen Leidenſchaften und wahren Gefühle. Ronſard iſt der echte Hofmann, der Kleider nach der neueſten Mode trägt, deſſen Wert und Bedeutung aber auch nur in den Kleidern ſteckt. Und wenige Jahr-


LES
OEVVRES DE
P. de Ronſard Gentilhomme
VANDOMOIS,.
REDIGEES EN SIX TOMES.
LE PREMIER,
Contenant ſes Amours, diuiſées en deux parties:
La premiere commentée par M. A. de Muret:
La ſeconde par R. Belleau.
A PARIS,
Chez Gabriel Buon au cloz Bruneau à l'enſeigne S. Claude.
1567
AVEC PRIVILEGE DV ROY

Faksimile der Titelſeite des erſten Bandes der ſeltenen und ſehr geſuchten zweiten, durch den Dichter ſelbſt veröffentlichten Geſamtausgabe der Werke Ronſards in 6 Bänden.
Die erſte, weniger wertvolle Geſamtausgabe in 4 Bdn. erſchien 1560.

Digitized by Google

zehnte ſpäter lachte man über die Mode, die den Zeitgenoſſen als der Ausdruck des edelſten Geſchmackes galt. Bei ihm erſcheint zum erſtenmal die franzöſiſche Hofpoeſie in typiſcher Ausprägung. In ſchwulſtigen Huldigungsoden feiert er Thron und Altar, kämpft für die abſolute Königsgewalt und den Katholicismus und ſchwenkt krampfhaft und unermüdlich das Weihrauchfaß zu Ehren der Mächtigen und zu eigenen Ehren. Den Italienern dichtet er Liebesſonette nach, die bei ihm zu galanten Sonetten werden, zum Ausdruck der Gelehrſamkeit, nicht der Empfindung. Auch mit Vergil trat er in die Schranken und ſchrieb ein „nationales Heldengedicht", die „Franciade", über das nichts weiter geſagt zu werden braucht. In ſeine Fußſtapfen traten Antoine de Baïf (1532—1589), Remi Belleau (1528 bis 1577), Jean Dorat, Pontus de Thiard und Jodelle, die mit Ronſard und Bellay den Bund der „Plejade" bildeten, das Siebengeſtirn, weil auch die Alexandriner ſich eines ſolchen gerühmt hatten.

Etienne Jodelle, 1532 zu Paris geboren, geſtorben 1573, fühlte den Beruf in ſich, das Theater nach italieniſchem Vorgang zu reformieren und die alten volkstümlichen Myſterien, Moralitäten und Farcen durch das nach antikem Muſter gebaute gelehrte Drama zu verdrängen, welches vollkommen mit allen nationalen Erinnerungen brach. Baïf hatte bereits einige Dramen von Euripides und Sophokles und Ronſard den Plutus des Ariſtophanes überſetzt, doch nur, daß ſie geleſen, nicht daß ſie aufgeführt wurden. Jodelle genügte das nicht. In zehn Tagen ſchrieb er ſeine fünfaktige Tragödie „Die gefangene Kleopatra" nieder, eine Tragödie mit Chören, Strophen, Antiſtrophen und Epoden, das erſte „regelmäßige" Drama der franzöſiſchen Litteratur, welches den Grundſtein der „klaſſiſchen" franzöſiſchen Tragödie bildet und den Weg eröffnet, den alle folgenden Dramatiker, Corneille und Racine an der Spitze, gehen werden. Die ſklaviſche Nachahmung der Antike wird zum Loſungswort, und Corneille verwahrt ſich mit aller Entrüſtung gegen den Vorwurf ſeiner litterariſchen Gegner, daß er ein Originalgenie ſei und gegen eine Vorſchrift des heiligen Ariſtoteles verſtoße. In der Jodelle'ſchen Tragödie findet man alle grundlegenden Charakterzüge der klaſſiſchen Tragödie: den rhetoriſch-deklamatoriſchen Stil, die phraſenhafte Leidenſchaft, die geiſtreich-ſtechende, in Sentenzen und Antitheſen ſchwelgende Ausdrucksweiſe, den Mangel der Handlung, die mehr hinter der Bühne als auf der Bühne vor ſich geht und ſtatt der Begebenheiten ſelber Erzählungen und Botenberichte liefert. Der Verfaſſer wollte aber nicht nur geleſen, er wollte auch aufgeführt werden. Er ſelber mit ſeinen Freunden übernahm die Darſtellung. Im Hof des Hotel de Reims und zum zweitenmal im Collège de Boncour ſchlug er ſeine Bühne auf und trug einen rauſchenden Erfolg davon. Der anweſende Hof überhäufte ihn mit Ehren, und Ronſard feierte ihn in erhabenen Verſen. Auch das antike Luſtſpiel ahmte er in ſeiner Komödie „Eugènie ou la rencontre" nach. Unter ſeinen nächſten

Nachfolgern hob ſich nur Robert Garnier (1534—1590) als Tragödiendichter etwas über die Mittelmäßigkeit empor, Baïf, Belleau und Larivey, der Bearbeiter italieniſcher Komödien, pflegten das klaſſiciſtiſche Luſtſpiel. Die Wirren der Bürgerkriege hielten die Entwickelung des Dramas und des Theaters auf, es fehlte an der Bühne und an Berufsſchauſpielern, und volkstümlich wie das Myſteriendrama konnte das gelehrte Schulſchauſpiel nicht werden.

Unter den letzten Anhängern der Ronſard-Schule nimmt der Gascogner Du Bartas (1544 — 1590) wegen ſeiner Geſinnungen und weil er nicht ein Hofpoet ſein wollte, eine beſondere Stellung ein. Als Gascogner und Kind der Provinz übertreibt er, was die Form angeht, die ſtiliſtiſchen Eigentümlichkeiten ſeines Meiſters und verfällt dabei ins Grotesk-Komiſche. Aber er beſitzt, was den andern abgeht, Charakter und Überzeugung. Er ſpricht aus, was ihn tiefinnerlich bewegt. In ſeinem Gedicht auf das Sechstagewerk der Schöpfung redet er als ernſter Chriſt und Hugenott, und dieſe ſeine Überzeugung hat früher ſeinen Namen beſonders im proteſtantiſchen Deutſchland angeſehen gemacht. Philippe Desportes (1546—1606) legte ſeine glatten und platten Schmeichelverſe Heinrich III. zu Füßen. Er ſucht die Dunkelheiten und den Schwulſt Ronſards zu vermeiden und nähert ſich wieder ein wenig dem alten Stil Marots; einfacher, klarer und geleckter fließen ſeine Verschen dahin. Im Alter fromm geworden, überſetzte er die Pſalmen, aber als Litterat und Schöngeiſt. Er kann ſie nicht mitempfunden haben, denn als es ans Sterben heranging, klagte und ſeufzte er, wie ein Höfling jammert: „Ich beſitze dreißigtauſend Livres Rente und ich muß ſterben.“

Der Geiſt eines Rabelais lebte noch einmal an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts auf; in dem Jahre 1593 erſchien die „Satire Ménippée“, das gemeinſame Werk Paſſerats, des berühmten Juriſten Pithou, des Nicolas Rapin und des Kanonikus Pierre le Roy, ein ſatiriſches Epos nach Art des Gargantua, welches mit rückſichtsloſem Freimut und ohne die Namen der Gegner zu verſchweigen die politiſchen und religiöſen Parteien des Tages angriff. Die „Satire Ménippée“ ſteht auf Seite der Opportuniſten, welche, wie Montaigne, für die Ruhe und den Frieden, den Ausgleich der Gegenſätze und die Wiederherſtellung der Ordnung durch Heinrich IV. ihr mahnendes Wort erhoben. Als dieſer Frieden dem Lande zurückgewonnen war, da zog ſich auch die Satire vom öffentlichen Leben wieder zurück und kehrte ins private Leben ein. Mathurin Regnier zählte ſich ſelber noch zu den Schülern Ronſards, aber in Wahrheit gehört er mehr der Richtung des Malherbe an. Der Geiſt des 17. Jahrhunderts, der Geiſt der Eleganz, der kühlen Klarheit und der Regelmäßigkeit geht durch ſeine ſorgſam gebauten Verſe ſchon dahin. Regnier iſt der erſte „klaſſiſche“ Satiriker der Franzoſen, der die Formſprache der Antike beſſer verſtanden hat als Ronſard und die Glätte und Durchſichtigkeit eines Horaz, nicht die Erhabenheit eines Pindar anſtrebt. Er ſucht ſeine Stoffe nicht in den Kämpfen der Parteien, ſondern giebt artige Sittengemälde des häuslichen Lebens der Zeit und ſchildert allgemeine Typen, den Schwätzer, die Heuchlerin, den ſchmarotzenden Litteraten und ähnliche Geſtalten, die nie ausſterben. Wie Villon führte er ein ausgelaſſenes Wirtshausleben und ſtarb 1613 zu Rouen im vierzigſten Jahre ſeines Lebens.

Digitized by Google

Die deutsche Litteratur im Zeitalter der Reformation.

Die reformatorische Bewegung in Deutschland. Die Reformation und die Kunst. Mangel an ästhetischen Interessen. Stillstand der deutschen Poesie. Luthers Bedeutung für die Litteratur. Seine Bibelübersetzung. Seine Predigt. Luther als Lyriker. Die religiöse Lyrik in Deutschland. Nikolaus Hermann, Nicolai u. s. w. Die Streit- und Kampflitteratur des 16. Jahrhunderts. Der Kampf für und gegen Luther. Stysel, Eberlin von Günzburg, Pirkheimer. Ulrich von Hutten. Thomas Murner. Die Polemik in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Nas. Nigrinus. Johann Fischart. Rollenhagen. Ringwalt. Das Drama und die Unterhaltungslitteratur von Hans Sachs bis Ayrer. Hans Sachs. Sein Leben und der Charakter seiner Poesie. Seine Meistergesänge und Spruchgedichte. Das Drama des 16. Jahrhunderts. Volks- und Schuldrama. Das reformatorische Tendenzdrama. Das schweizerische Drama. Das Schuldrama in Sachsen. Hans Sachs als Dramatiker. Die Fabel- und Schwankdichtung. Erasmus Alberus. Burk. Waldis. Schwänkesammlungen. Volksbücher. Das Volksbuch von Dr. Faust. Der Roman. Übersetzungen ausländischer Romane. Anfänge des deutschen Romans. Jörg Wickram. Das deutsche Drama gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts. Fremde Schauspieler in Deutschland. Die englischen Komödianten. Das Drama der englischen Komödianten und sein Einfluß auf das deutsche. Jacob Ayrer. Herzog Julius Heinrich von Braunschweig.

„Es ist eine Lust, zu leben", jubelt der Mund Ulrichs von Hutten, als die Morgenzeit des 16. Jahrhunderts über Deutschland lag, — verdrießlich und mürrisch blickten die Geister drein, verwirrt und ohne Freude am Dasein, als sich das Jahrhundert zu Ende neigte. Große Gedanken und Empfindungen durchströmten zu seinem Beginne unser Volk wie ein Trunk feurigen Weins, und eine hochlodernde Flamme des Idealismus und einer lauteren, edelsten Begeisterung schlug aus allen Herzen empor; aber dem Rausche folgte dumpfe Ernüchterung und kleines, gehässiges Gezänk, niedrigste, materielle und egoistische Leidenschaften sind überall zu Hause, Roheit und Sittenverfall. Wittenberg, die Stadt Luthers, welche eine Zeit lang als Hochburg der neuen Wissenschaft geglänzt, beherbergte in seinen Mauern ein verkommenes Studentengesindel, und die Lebenserinnerungen des Ritters Hans von Schweinichen, der bei den Fürsten und unter dem Adel sehr gut Bescheid wußte, sind Erinnerungen an eine ununterbrochene Aufeinanderfolge von plumpen und

Digitized by Google

viehischen Saufgelagen. Das Jahrhundert, das sich in seiner Jugend an allem Hohen und Edlen berauscht hatte, betrank sich in seinem Alter, wie in allen Hoffnungen enttäuscht, in Alkohol. Zu Anfang breitet sich siegreich der Protestantismus über ganz Deutschland aus und dringt wie ein Sturm in alle Orte hinein, zu Ende weicht er Schritt für Schritt zurück und sieht ein Bollwerk nach dem anderen in die Hände eines neuen, des verhaßtesten Feindes, in die Hände der Jünger Loyola's fallen. Der heitere Künstlerindifferentismus der Humanisten, ihre feingeistige Duldsamkeit in religiösen Dingen macht einer beschränkten, engstirnigen und finsteren Unduldsamkeit aller gegen alle Platz, und die Phantasie, die eben mit den heiteren Göttern Griechenlands Nektar und Ambrosia genossen hatte, erfüllt sich plötzlich mit wüsten Teufels- und Spukgestalten. Die Hexenscheiterhaufen flammen auf, und in dem einen Dogma wenigstens, daß die Hexen verbrannt werden müssen, stimmen Katholicismus und Protestantismus friedlich überein. Der Geist der Reformation belebte im Anfang tiefinnerlich das deutsche Nationalgefühl, indem er in unserem Volke das Ich- und Selbstbewußtsein und das Kraftgefühl erhöhte, ohne welche nichts Großes geschaffen werden kann. Er trug die Fähigkeit in sich, den tiefwurzelnden Partikularismus zu erschüttern, die Stämme zu einer Nation zusammenzuschließen und selbst die sich heftig befehdenden Stände aus ihrem engen Standesegoismus herauszuführen, daß sie sich als Kinder eines Volkes und eines Landes und die Gemeinsamkeit ihrer materiellen Interessen fühlen lernten. Der praktische Sinn, die Vernünftigkeit und Weltklugheit des französischen Geistes hatten wenigstens diese Errungenschaft aus den Kämpfen der Zeit davongetragen. In Deutschland hingegen steht es zum Schluß des Jahrhunderts um die nationale Sache eigentlich schlimmer als je vorher. Was hatte es zunächst geholfen, daß Luther mit seiner Bibelübersetzung den Deutschen eine Einheitssprache gegeben? Jedes Interesse, auch das niedrigste materielle und persönliche Interesse steht ihnen höher als die Bethätigung des nationalen Geistes, und die Waffen des Auslandes ruft man zu Hilfe gegen die eigenen Volksgenossen. Haltlos treibt das Schiff in die zertrümmernden Wirbel des dreißigjährigen Krieges hinein.

Die Gestalt Luthers überragt, wenn man nur auf Deutschland hinblickt, alle anderen Gestalten des Jahrhunderts um Riesengröße. Sie steht im Mittelpunkt des Lebens der Zeit und beherrscht deren Entwickelung. Kein anderer übt annähernd einen solchen Einfluß aus, wie der Bergmannssohn von Eisleben. Und da liegt es nahe, daß man ihn auch verantwortlich macht für all das Unglück, das von Mitte des Jahrhunderts an Schlag auf Schlag über Deutschland hereinbricht. Man kann nicht ohne Recht sagen, daß derselbe Mann, welcher das Feuer der neuen Freiheit zu hellodernder Flamme entfachte, dieses Feuer auch dämpfte und die Geister der Vergangenheit von neuem zur Herrschaft gelangen ließ. Woher diese plötzliche

Digitized by Google

Ernüchterung und Unfreudigkeit, dieſe dumpfe Reaktionsſtimmung und raſche Entkräftigung des proteſtantiſchen Geiſtes? Ihre Höhe hatte die Volksbegeiſterung in Deutſchland erreicht, als die Schloßkirche und die Straßen Wittenbergs von dem Geſchrei der „Schwarmgeiſter“ wiederhallten, und als die ſchmählich gedrückten Bauern endlich die Stunde der Erlöſung aus langer Knechtſchaft gekommen glaubten. Luthers Wort von der evangeliſchen Freiheit hatte ſich das Volk weiter ausgedeutet. Es ſah in Luther mehr als nur den Sektierer, den Kämpfer gegen Papſt und Rom, es erblickte in ihm den erlöſenden Heiland, der gekommen war, um das wahre Gottesreich auf Erden zu gründen, jenes urchriſtliche Reich, von dem in den Evangelien zu

Martin Luther als Mönch.
Holzſchnitt von Lucas Cranach aus dem Jahre 1520.

Digitized by Google

lesen war, das Glücksreich gerade der Armen und Elenden. Bei allem Wirren und Unreifen steckte in den Carlstadt und Münzer eine große und zum mindesten ideale Auffassung der reformatorischen Bewegung. Sie waren nicht die unwürdigsten Schüler des jungen Luther. Es sprach aus ihnen die Stimme des Volkes, welches des Christentums der Päpste und Mönche überdrüssig war, überdrüssig war, Steine statt Brot zu kauen und das Gottesreich drüben von dem Gottesreich hier nicht trennen wollte. Im Grunde lebte gerade im Volke die höchste Auffassung von dem Wesen der Religion. Seine Religion kannte keinen Gegensatz zwischen Kirche und Welt. Kirche und Welt waren ihm eins, auch die Welt sollte eine Kirche sein. Für Theologen- und Mönchsgezänk hat es nie Verständnis besessen, aber um so mehr für das einfache Christuswort: „Ich bin gekommen, um die zerstoßenen Herzen zu heilen und die Gefangenen zu erquicken." Es verstand nicht, daß es eine Gleichheit vor Gott geben sollte und eine Ungleichheit auf Erden. Es meinte, daß nur, wer den Frieden und das Glück auf Erden aufzurichten vermag, auch den Frieden und das Glück des Himmels erschließen kann. Eine kurze Zeit lang träumte das deutsche Volk den uralten, ewigen Glückstraum der Menschheit, und nie fühlte es sich von höherer Begeisterung durchdrungen als damals. Von Luther erhoffte es das Edelste und Erhabenste, das ein Mensch der Menschheit geben kann. Es konnte nicht denken, daß der feurige und unerschrockene Mann, welcher es von der kirchlichen Not befreit hatte, nicht auch all seine geistige und materielle Not aufheben wollte. Doch dieser verweigerte nicht nur seine Hilfe, er schüttete auch alle seine groben, wildberedten Worte über die Schwarmgeister und Aufrührer aus und rief, was nur die größten Geister nie gethan haben, das Schwert zu Hilfe gegen diese Ideen von der „evangelischen Freiheit". Er besaß keine Ohren für den tausendfachen Schmerzensschrei der Bauern, die nach Licht und Erlösung hungerten. Er war und wollte nichts sein als ein Mann der Kirche, als ein Theologe und stand fremd den Sozialisten und Politikern gegenüber. Er selber fühlte sich vielleicht nie größer als in diesem Augenblicke, da er so theologisch gerecht den Begriff „von der Freiheit eines Christenmenschen" zu erläutern und mit allen Tiefen einer aschgrauen Theorie die „innere" von der „äußeren" Freiheit so säuberlich zu trennen wußte. Seiner ganzen Natur und allen seinen Anschauungen nach konnte er nicht anders handeln. Nicht eine umfassende, höchste Intelligenz, die höchste geistige Allmenschlichkeit zeichneten ihn vor den Zeitgenossen aus, sondern die Kraft und Leidenschaft des Empfindens und des Gefühls. Aber das arme Volk war so seinen Definitionen gegenüber blind. Wieder gab ihm ein Mönch einen Stein statt des Brotes. Die religiöse Bewegung, welche das ganze Sein der Menschheit umzugestalten schien, wurde wiederum nur zu einer kirchlichen Bewegung, und gelehrtes Wortgezänk, theologischer Stubenzank stehen bald auch bei den Protestanten in neuer voller Blüte. Der

Digitized by Google

Mart Luther D.

Martin Luther.

by Google

innere Hader macht diese gegeneinander ebenso unduldsam wie gegen die Katholiken. Der alte Zustand der Dinge ist von neuem zurückgekehrt, das Elend von gestern, der dumpfe Geist der Vergangenheit. Was das Volk erträumt hatte, hat sich wie ein Traum verflüchtigt. Die Schwarmgeister haben an Galgen und Rad geendet, die Bauern liegen erschlagen. Sicherlich war es für die sozialpolitische Reformationsbewegung einer der schwersten Unglücksschläge, als sich Luther gegen sie erklärte. Mehr galt dieser als ein Heer von bewaffneten Rittern. Aber schlimmer noch war es für die Bauern und für die Sozialisten, daß sich kein großer Führer unter ihnen befand, am schlimmsten, daß alle die neuen Ideen noch wüst und ungeordnet durcheinander liefen und wirklich nur erst von Schwarmgeistern und unklaren Köpfen aufgegriffen waren. Luther war doch zu sehr Politiker, zu sehr bedacht auf Durchführung seines, wenn auch geringen, eigenen kirchlichen Werkes, als daß er sich mit jenen hätte verbinden können. Die Schwärmerideen aber lebten fort und überdauerten die Jahrhunderte. Sie stehen im Vordergrund der Kämpfe der Neuzeit. Und der Kampf um diese Ideen bedeutet eine größere Epoche in der Weltgeschichte, als die Epoche der Renaissance und Reformation.

Was für die Italiener der Humanismus und die Begeisterung für die Antike war, für Spanier und Engländer die national-politische Machtentfaltung, das hätte für Deutschland die religiöse Begeisterung werden können: Quelle eines neuen und mächtigen Phantasie- und Empfindungslebens, großen Denkens und eines stolzen Ich- und Selbstgefühls, aus denen dann wieder eine große Poesie emporsteigen konnte. Dank dem vorwiegend malerischen Genie des 16. Jahrhunderts, das auch in der Dichtung, man denke nur an die italienische Landschaftsmalerei in Worten, entfalteten die bildenden Künste damals in Deutschland viel reicher und rascher ihren Blütenflor mitten im Lichte der siegreich emporgehenden Reformation und des befreienden Humanismus. Dürer und Holbein — das sind Namen, die man in einem Atemzuge mit den Namen Shakespeare, Cervantes, Michel-Angelo und Rafael aussprechen darf, Genies der Kunstgeschichte allerersten Ranges. Aber auch der Malerei fehlt jene fruchtbare Fortentwickelung und Dauer, wie in Italien, Spanien und den Niederlanden. Rasch stieg sie zu den herrlichsten Höhen empor, rascher noch sank sie herab. Der deutschen Poesie war ein noch viel ungünstigeres Schicksal beschert, und man müßte genauer die inneren Wesensunterschiede zwischen den Künsten darlegen, wollte man erklären, warum die Malerei immerhin für eine kurze Dauer so Herrliches und Ewigbleibendes, über alles Eng-Tendenziöse Emporragendes hervorbringen konnte, während der Dichtung auch das versagt blieb. Enger verwachsen als jede andere Kunst mit dem intellektuellen Leben einer Nation, geistiger als jede andere, inniger verbündet mit der Philosophie, der Wissenschaft und der Religion, hängt sie auch mehr von deren Entwickelungen ab.

Digitized by Google

Der Geist des Humanismus hatte die europäischen Völker zum erstenmal wieder ästhetisch empfinden und schauen gelehrt, die Kunst uns zurückgeführt und den Frühlingstag, in dessen Licht und Wärme die Poesie des 16. Jahrhunderts so unsagbar herrlich emporwuchs. Die reformatorische Bewegung aber wirkte vielfach der humanistischen entgegen; auch deren große wohlthätige Folgen hat sie zum Teil vernichtet. Noch einmal führte sie den theologischen und mönchischen Geist zurück, der die Theologie zur Herrin über alles Denken und Empfinden machte und auch die Kunst nur als deren Magd gelten ließ. Sie schlug die Poesie wieder in die Fesseln, aus welchen sie gerade eben von den Italienern befreit worden war. Kein größeres Unglück konnte diese treffen, und vom reinen Künstlerstandpunkte aus kann man die Segnungen der Reformation leider nur in geringem Maße gelten lassen. In Deutschland, dem Vorlande der religiösen Bewegung, mußten diese Wirkungen auf die Kunst aufs auffälligste hervortreten, und um so auffälliger, je schärfer sich die Gegensätze zwischen den Humanisten und Reformatoren hervorkehrten, je mehr die religiöse Bewegung zu einer kirchlich-theologischen versumpfte und auch in der Welt des Protestantismus der Orthodoxismus an Stelle der freien Kritik sich festsetzte. Während in Italien, Spanien und England die Poesie die wunderbarsten und großartigsten Entwickelungen durchmacht, neue Schöpfungen eines neuen Geistes, wie sie Europa bisher nie gesehen, an das Tageslicht treten, bleibt die deutsche Dichtung so gut wie völlig stehen und beharrt bei den Formen und bei dem Geiste des 14. und 15. Jahrhunderts, der Übergangsjahrhunderte vom Mittelalter zur Neuzeit. Schwänke und Meistergesänge, Allegoristereien und Moralistereien, unbeholfene dramatische Possen und Volksbücher machen noch immer in der Hauptsache den dürftigen Besitz unserer Litteratur aus. Da findet man im einzelnen und kleinen Fortschritte, Fortschritte im Technischen, Gedanken, Anschauungen und Stimmungen einer neuen Zeit, — aber entscheidende Umschöpfung und Neugestaltung bleibt aus, und es fehlen die organisatorischen und produktiven Köpfe, welche das Neue eigenartig zusammenzufassen, mit dem Alten zusammenzuschmelzen und daraus ein neues Drittes auszulösen wissen. Man muß nach Italien, Spanien und England herüberblicken, man muß sich die Bedeutung eines Ariost, eines Tasso, eines Lope de Vega, Mendoza oder gar eines Shakespeare und Cervantes vergegenwärtigen, will man ermessen, wie weit die deutsche Dichtung damals von denen der anderen Völker in der Entwickelung überholt wurde. Drüben das Drama Shakespeare's, bei uns der Hans Sachs'sche Schwank, — wer kann da noch zweifeln, daß wir in der großen Frühlingszeit der europäischen Kunst um die befruchtende Sonne betrogen worden sind? In den Morgenstunden der neuen Zeit, der Befreiung der Geister schlagen einige Klänge an unser Ohr, welche Herrliches verheißen: Hutten'sche Kampflieder, von rhetorischem Charakter,

Digitized by Google

aber voller Feuer und Begeisterung, echte Proklamationsgesänge auch einer neuen Poesie, Luthers unvergleichlicher Schlachtgesang „Eine feste Burg ist unser Gott", dieser Posaunenton einer Lyrik, die in Goethe ihre Vollendung finden wird und so ganz anders aussieht, als die Lyrik all der Troubadours und Minnesänger, der Dante und Petrarca, der Tasso und Camoens, als jene romanische Lyrik, die bis dahin geherrscht und erst im 18. Jahrhundert von ihrem Throne gestoßen werden sollte. Aber die Samenkörner gingen nicht auf. Vom Volksliede hatte auch Luther das Dichten gelernt, als jedoch die protestantischen Eiferer gegen die „weltlichen Buhlgesänge" ihre Stimme erhoben, da schütteten sie die Quelle zu, welche ihr geistliches Lied nährte und tränkte, und je mehr dieses Kirchengesang ward, desto mehr verlor es an reinpersönlichem Inhalt und Gehalt, gerade an dem, was die Größe der kommenden deutschen Lyrik ausmachen sollte. Es suchte wieder die Annäherung an die alte theologische Poesie und rechtgläubige Dogmen- und Belehrungslyrik zu werden.

Ein schön newes Lied, Von der Schlacht vor Pauia geschehen: Gedicht vnd erstlich gesungen, durch Hansen von Würtzburg, In eim newen Thon zusingen.

Faksimile der Titelseite eines alten Druckes des vielgesungenen Volksliedes auf die Schlacht bei Pavia.
Gedruckt zu Augsburg bei Michael Mangin.
(Nach dem Exemplar der Königl. Bibliothek zu Berlin.)

Es liegt wie ein Verhängnis über der deutschen Litteratur, daß drei ihrer größten Männer, welche das Zünglein der Wage nach rechts oder nach links hinstoßen konnten, im Alter zum Teil wieder abbrechen, was sie in der Jugend aufgebaut haben. Der junge Walther von der Vogelweide, der junge Luther, der junge Goethe, sie alle drei singen mit dem Preise der Volksseele an und lauschten ihre Geheimnisse ihr ab und wandten dem Volke den Rücken, um an den Höfen und bei den Fürsten einzukehren, das Höfische, Dogmatische und Formale über das Innerliche und Inhaltliche zu erheben. Der Luther, welcher im Herzen des Volkes lebt, ewig frisch

Digitized by Google

und begeisternd wirkt und auf die deutsche Litteratur so mächtigen Einfluß ausübte, das ist der Mann des tiefen und mächtigen Gefühlslebens, der kraftvollen Leidenschaften, nicht der Denker, der Gelehrte, der Theologe, welcher die mittelalterliche Mönchschule durchwanderte, von ihrem Bann sich nicht befreien konnte und am Worte klebt, Worte spaltet und starre Autoritätsweisheit verkündet. Die feinere und tiefere Intelligenz war auf

¶Ich kam durch lieb zů meinnem lieb
begangen / ich sprach zů ir hertz hertziges
hertz dein giet hat mich vmb fangen / ich
sey dir nacher oder wert / ich wolt das
dich zů aller zeyt nach dir derst belangē

¶Sy sprach gesell das wer mir nit gar
eben / das mein gemůt in rechter lieb al-
so nach dir solt streben / ich furcht der mye
wurdt mir zů vill / wiß gesell das ich zů
kaynem wil / mein willen also gebeir.

¶Ich sprach das wurd mein frärd gar
ser verrencken / durch al dein giet du fre-
intlichs hertz so dů dich das bedencken /
mit ainer antwurt die sich fiegt / dar mit
ich alß mein trawren myg / mit frewden
von mir schwencken.

¶Sy sprach mein zeyt wil ich also verr-
eyben / mit solchen sachen glaub du mir
gantz vnuer woren bleiben / mit fröden
lebe hie vnnd dört / ich sprach zů ir mein
höchster hort mein trost ob allen weiben

Faksimile des Anfanges eines Volksliedes des 16. Jahrhunderts.
Einblattdruck von Matheus Elchinger, Augsburg. (Nach dem Exemplar der Königl. Bibliothek zu Berlin.)

seiten der Humanisten: die Größe Luthers bestand hingegen darin, daß er nicht wie Erasmus von Rotterdam die stille Gelehrtennatur besaß, daß er nicht an den Bücherfreuden der Studierstube Genüge fand, Genüge an der persönlich errungenen Freiheit des eigenen Ichs, daß er nicht mit dem Kopfe zum Kopfe, sondern mit dem Herzen zum Herzen sprechen wollte. Er trug die Fackel des neuen Geistes in die Hütten des Volkes hinein, daß sie für jedermann ohne Unterschied von Stand und Geburt und nicht nur für einzelne Bevorzugte, für eine Schicht der oberen Zehntausend leuchten sollte. Einem Thomas Morus genügte der Traum von einem Utopia, die Errichtung des Idealreiches in Gedanken, und er war zufrieden, daß er es vom Fenster

Digitized by Google

seiner Studierstube aus geschaut hatte. Luther kam als der Mann der That, der es zu einer Wirklichkeit machen wollte. Aber während sich die Geister vom Schlage des Thomas Morus auf den Flügeln der Idee über alle hemmenden Schranken emporhoben, so daß ihre Worte und Gedanken uns noch heute frisch und jung anmuten und sie selber als Kinder unserer Zeit erscheinen, mußte ein Luther mit der harten und rauhen Wirklichkeit paktieren und ließ den mittelalterlichen Geist wieder mehr und mehr Herrschaft über sich gewinnen, Herrschaft über seine humanistisch-freiheitlichen Anschauungen, die von Anfang an mit seinen mönchischen im Widerstreit lagen.

Initiale aus der im September 1522 in Wittenberg erschienenen ersten Ausgabe von Luthers Neuem Testament,
der sogenannten Septemberbibel.

Das Große, was Luther für die deutsche Litteratur gethan, wurzelt alles in dem einen Boden: in seiner kernhaft-volkstümlichen Gesinnung, welche sich dem Aristokratismus, der Ichvergötterung und dem Akademikertum der romanischen Renaissance entgegenstellte, in seinem starken Fühlen und Empfinden, das die einseitige Verstandespflege der Humanisten überwand. Obenan steht seine Bibelübersetzung. Indem er jedermann aus dem Volke die Grundschrift des christlichen Glaubens in die Hand legte, daß jedermann selber lesen sollte, was in ihr aufgezeichnet steht, und sein eigener Priester sein konnte, erschien er als Jünger des Autoritäten vernichtenden Humanismus. Nicht mehr standen Kirche, Kirchenväter und Kirchenlehrer deutend und auslegend, aber auch fälschend und irreführend zwischen Gott und jedem Menschen, sondern jeder sollte selbst prüfen und entscheiden, was echtes Christentum war. Anfänglich erschien die Übersetzung in vereinzelten Stücken, September 1522 das neue Testament, in den nächsten Jahren nacheinander der Pentateuch, die Bücher Josua und Esther, der Hiob und das Hohe Lied, der Psalter, die Propheten, bis im Jahre 1534 das Gesamtwerk vollendet vorlag: „Biblia, d. i. die ganze h. Schrifft Deudsch", welches in den folgenden Jahren noch mannigfachen Verbesserungen unterzogen wurde. Schon vor Luther waren mehrfach Übersetzungen einzelner Teile an die Öffentlichkeit getreten, steife und schwerfällige, ungenaue Übertragungen, die statt auf den Urtext auf die Vulgata zurückgingen und dem Volke fremd blieben. Das Litterarisch-Große der Luther'schen That lag

Digitized by Google

Seite aus der im September 1522 in Wittenberg erſchienenen erſten Ausgabe von Luthers Neuem Teſtament in Folioformat.

(S. Muther. Die deutſche Bücherillustration u. ſ. w.)

in dem Wie der Übertragung, in der künstlerischen und sprachschöpferischen Kraft des Übersetzers, der eine wahrhafte, kerndeutsche, volkstümliche Prosa schrieb, in welcher sich die ganze Herrlichkeit unserer Sprache, all ihr Pathos und ihre Erhabenheit, schlichteindringliche Einfachheit, Zartheit und Lieblichkeit entfalteten. Der Humanismus hatte die Göttlichkeit des Griechischen und Lateinischen verkündigt, Luther führte die nationale Sprache zum Throne empor. Er wollte ein reines Deutsch schreiben, wie es das Volk spricht, kein gräcisierendes und lateinisierendes Gelehrtendeutsch: man soll die Mutter im Hause, die Kinder auf der Gasse und den gemeinen Mann fragen und ihnen auf das Maul sehen, wie sie reden. „Christus spricht: Ex abundantia cordis os loquitur. Wenn ich den Eseln soll folgen, die werden mir die Buchstaben fürlegen und also dolmetschen: Aus dem Überfluß des Herzens redet der Mund. Sagt mir, ist das deutsch geredet? Welcher Deutscher versteht solches? Was ist Überfluß des Herzens für ein Ding? Das kann kein Deutscher sagen. So redet die Mutter und der gemeine Mann: Weß das Herz voll ist, deß gehet der Mund über. Das heißt gut deutsch geredet, deß ich mich geflissen habe." Luthers kerndeutsch-volkstümliche Gesinnung und seine sprachliche Meisterschaft bewirkten es nicht zuletzt, daß seine Bibelübersetzung zu der bis dahin noch immer unerreichten deutschen Spracheinheit führte. Er gebrauchte die Kanzleisprache der damaligen Zeit, wie sie in dem geschäftlichen, diplomatischen Verkehr zwischen dem Kaiser, den Fürsten und den Städten, sowie auf den Reichstagen sich ausgebildet und welche die mundartlichen Unterschiede zum Teil schon ausgeglichen hatte, — im besonderen die Sprache der sächsischen Kanzlei. Die Sprachform Luthers, die im wesentlichen auch die unsere ist, erlangte rasch allgemeine Geltung und verdrängte die bis dahin noch sehr lebendigen Mundarten der einzelnen Landschaften, zunächst aus der Sprache der Bücher und der Umgangssprache der gebildeten Welt.

Der Predigt gab Luther ein neues Gepräge, indem er ihr den Ernst und die Würde zurückeroberte, die sie in der Schule Geilers von Kaisersberg eingebüßt hatte; er faßte sie vor allem als Schrifterklärung auf, als Belehrung und Unterweisung und flößte ihr eine wissenschaftliche Haltung ein, redete gleich stark zu Gefühl und Verstand, nachdem seine Vorgänger den Kanzelvortrag zu einer Art feuilletonistischer Unterhaltung gemacht hatten, zu einer mit allerhand Erzählungen, Fabeln, Schwänken und Sprichwörtern gewürzten satirischen Darstellung des weltlichen Treibens. Ganz besondere Aufmerksamkeit wandte er dem Kirchengesange zu. Die Kunst der alten Kirche trug vielfach einen berauschend-üppigen Charakter. Bunte Farben, feierliche Priestergesänge, süße Düfte, Gemälde und kostbare Geräte, Prozessionen und Schaustellungen aller Art drangen auf die Gemüter der Gläubigen ein. Demgegenüber sollte die Kunst der neuen Kirche eine solche der Einfachheit und der Innerlichkeit sein, aus der eigenen Brust

Digitized by Google

Das Ander
teyl des alten
teſtaments.

Fakſimile einer Seite aus der erſten Ausgabe von Luthers Überſetzung des Alten Teſtaments, und zwar des „anderen Teiles“ (Joſua bis Eſther), der 1524 bei Melchior Lotter in Wittenberg herauskam. Die Überſetzung des Alten Teſtaments erſchien in einzelnen Abſchnitten, zunächſt 1523 der Pentateuch, im nächſten Jahre der „andere Teil“ (Joſua bis Eſther), und der „dritte Teil“ (Hiob bis Hohelied), ſowie der „Pſalter“, 1532 die Propheten. (S. Muther a. a. O.)

Google

das Lied zum Lobe Gottes emporbringen, als Gebet und Opfer, und die Gemeinde nicht mehr nur zuhören, wenn die Priester sangen und damit vorwiegend auf das ästhetische Empfangen und Genießen angewiesen sein.

Er hat funden ym tẽpel vorkauffer/ schäff/ ochßen vñ tawbẽ vñ wechsler sitzen/ vñ hat gleich ein geyssel gemacht vō stricke alle schäff/ ochßen/ tawben vñ wechsler außen tẽpell trieben/ das gelt vaschut/ die tzall bude vmkart/ vñ tzu den die tawben vorkauffen gesprochen/ Hebt euch hin mit diessen auß meins vatern hauß/ solt ir nit ein kauffhauß machē. Joh. 2. Jr habts umb sunst/ darūb gebts umb sunst. Mat. 10. Dein gelt sey mit dir yn vordamnuß. Act. 8.

Seite aus der 1521 bei Joh. Grünenberg in Wittenberg erschienenen Streitschrift Luthers „Passional Christi u. Antichristi“ mit Holzschnitten von Lucas Cranach. (Aus Muther a. a. O.)

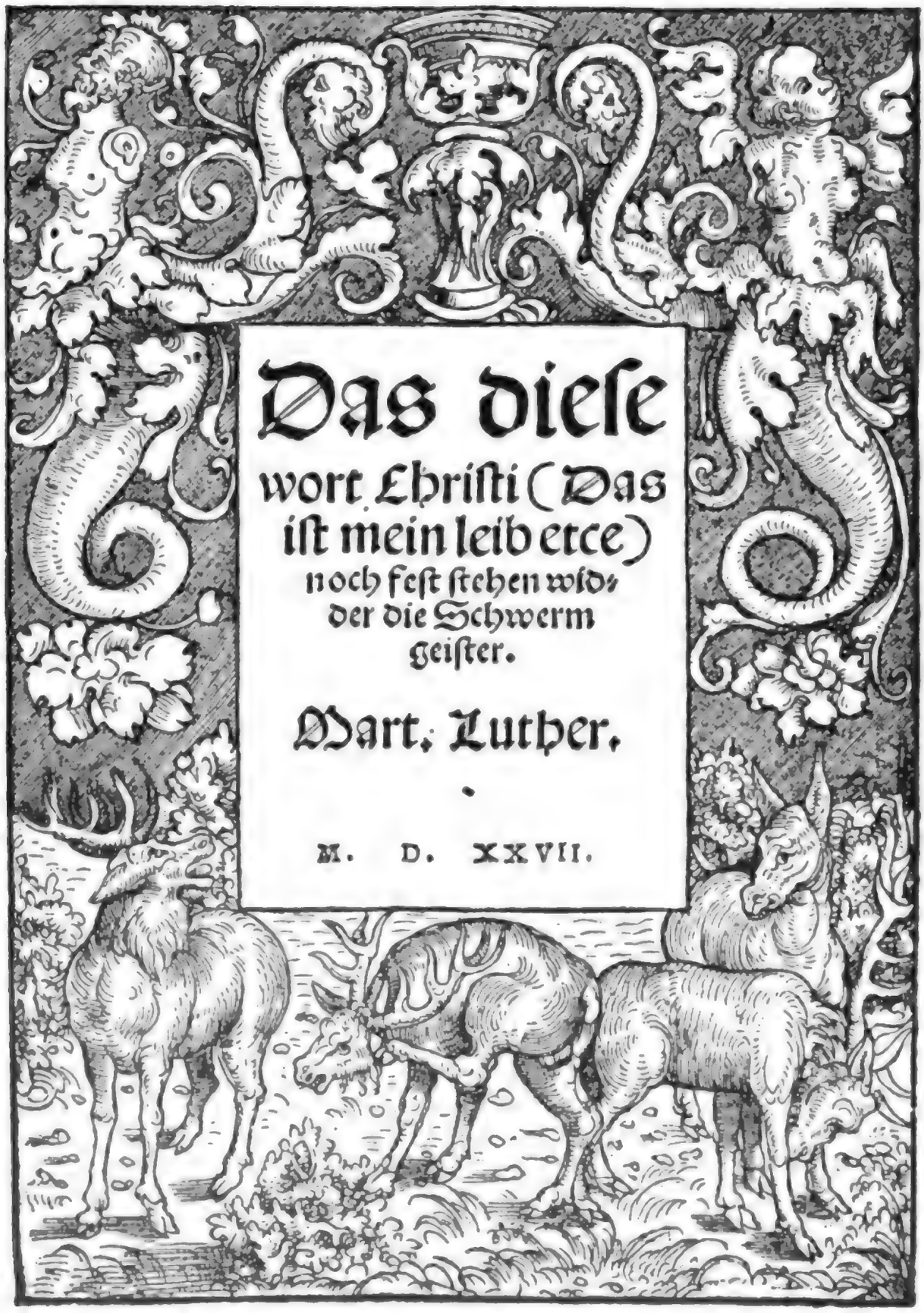
Die alte christliche Kirche hatte die Laienwelt vom Gesang in der Kirche ausgeschlossen, konnte aber auch schon seit dem 14. und noch mehr seit dem 15. Jahrhundert nicht mehr streng diese alte Überlieferung aufrecht erhalten. Den entschiedenen Bruch mit dem Alten führte jedoch erst Luther herbei. Er verbannte aus seiner Kirche vor allem den Gesang in lateinischer Sprache, der dem Volke immer etwas Fremdes bleiben mußte, und führte das deutsche Lied ein und ersetzte den Priestergesang durch den Gemeindegesang. Die religiöse Lyrik nahm damit einen neuen Aufschwung und erreichte ihr Höchstes in Luthers eigenen Gedichten. Es sind deren nicht viele, die meisten davon in den Jahren 1523 und 1524 entstanden, aber wie schon gesagt, diese wenigen Gedichte bedeuten, vom rein künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, für die deutsche und die Weltlyrik außerordentlich viel. Man darf wohl sagen, daß hier die deutsche Poesie des

Digitized by Google

16. Jahrhunderts auf ihrer Höhe steht, trotz der engen Beschränktheit und Einseitigkeit in den Stoffen. Der Lyriker Luther ist ein Vorläufer der Burns und Goethe, die gleichwie jener aus den Quellen des Volksgesanges schöpften und eine neue Kunst schufen, welche den Empfindungsgehalt des Volksliedes mit einem tieferen geistigen Gehalt und einer veredelten und reineren Form verschmolz. Das Luther'sche Lied schlägt einen neuen Ton an, der in dem Jahrhundert der Renaissance sonst kaum noch vernommen wird. Frei von dem klassicistisch-antikisierenden Geist, der in der Lyrik dieser Zeit sonst daheim, frei von allem äußeren Formenkultus, fremd allem Gelehrten und Höfischen, offenbart es volkstümliches Wesen in seiner reinsten und edelsten Gestalt. Die Lyrik der Renaissance ist sonst vorwiegend ein Erzeugnis des Phantasielebens, schildernder und malerischer Natur, und hält sich mehr an die Darstellung der Außen- als der Innenwelt. Sie kehrt dabei wesentlich einen geistreichen und verständigen Charakter hervor und hat etwas Kaltes, aber auch Glänzendes. Die Luther'sche Lyrik, dort wo sie ihr Bestes giebt, wurzelt hingegen in einem starken und mächtigen Empfindungsleben. Das Fühlen steht in ihr voran. Sie sprudelt unmittelbar aus dem Herzen hervor und hat nichts Künstliches und Erkünsteltes an sich. Sie betont das Inhaltliche, und der Dichter will nichts sagen, als wie er leidet und kämpft, hofft, glaubt und jubelt, kein Werk der Kunst schaffen, sondern die Natur in sich zum Ausdruck bringen. Der germanische Realismus entfaltet von neuem seine Banner gegen den romanischen Formalismus: schlichte Rede und ungesuchtes Wort, aber voll innerlicher Wahrheit gilt mehr als die Schönheit, die bestechende Dekoration, die einschmeichelnde Formeneleganz. Die germanische Lyrik überzeugt, die romanische überredet. Auch das Luther'sche Lied ist ein Gelegenheitsgedicht im Goethe'schen Sinne. Es ist von durchaus subjektivem Gepräge, aus einer bestimmten Situation heraus geboren, eine Entlastung des Ichs, eine Aussprache der Individualität und darum in erster Reihe nicht so sehr ein Kirchen-, ein offizielles Gemeindelied, wie das allgemein und gewöhnlich behauptet wird, und zu dem die religiöse Lyrik des Protestantismus allerdings bald herabsank. Darin gleicht nur das Luther'sche Gotteslied dem Goethe'schen Liebeslied: obwohl jenes wie dieses durch und durch subjektiver Eigenart ist, so hat das Gefühl doch einen so naturwahr-charakteristischen, umfassenden und reichen Ausdruck erfahren, daß es das Empfinden eines jeden in sich einschließt, daß jeder glauben darf, seine eigene Seele rede aus demselben. Die höchste Subjektivität wird zur höchsten Objektivität, kraft der Tiefe der künstlerischen Begabung, kraft der Allmenschlichkeit des Dichters, der alle Menschheit in sein Ich eingeschlossen hat.

Luthers Lieder sind Bearbeitungen biblischer Psalmen und alter lateinischer Hymnen; auch ältere deutsche Lieder benutzte er und fügte ihnen neue Strophen hinzu; anderes schuf er frei aus sich heraus. Aber auch

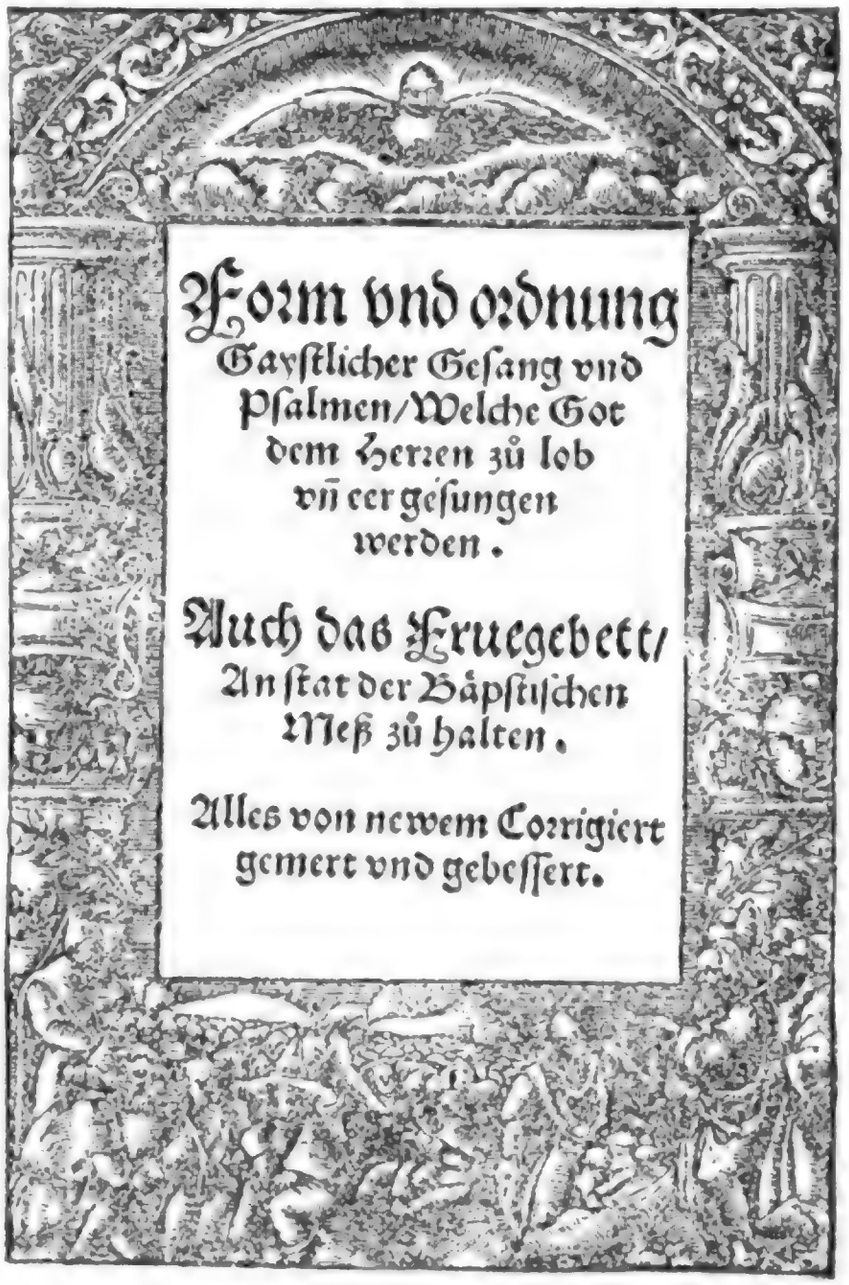
Digitized by Google



Titelblatt einer Luther'ſchen Flugſchrift vom Jahre 1527.

Digitized by Google

als Poet ſah er dem Volk aufs Maul, wie es ſingt und dichtet, und was er ſchrieb, iſt zumeiſt ſo mitgefühlt und mitdurchlebt, das ganze hat unter ſeinen Händen eine ſo eigenartige Geſtaltung erfahren, daß man ihn mit aller Entſchiedenheit als einen originalen Lyriker bezeichnen kann. Er hat in ſeinen religiöſen Gedichten vollkommen ſeine Perſönlichkeit niedergelegt; er kommt als unerſchrockener Kämpfer und Glaubensſtreiter, den keine Gefahr zurückſchrecken kann, all ſeinen Haß gegen das Papſttum ſchüttet er in ſie aus, aber auch die ganze Innigkeit, Naivetät und Liebenswürdigkeit ſeiner Natur. Der goldene Klang einer frommen gemütvollen Kinder- und Familienpoeſie tönt hier und dort hervor. Dieſe Lyrik läßt mit am tiefſten empfinden, wie großes Heil die reformatoriſche Bewegung mit ihrer Abwehr der Antikenvergötterung für die Kunſt hätte heraufführen



Titelblatt des wahrſcheinlich 1529 zu Augsburg gedruckten lutheriſchen Geſangbuches,
welches u. a. den älteſten erhaltenen Druck von Luthers „Ein feſte Burg iſt unſer Gott“ enthält.
(Nach dem einzig erhaltenen Exemplar der Stuttgarter Bibliothek.)

Digitized by Google

können, wenn sie nicht später in so reaktionäre Bahnen eingelenkt wäre und vielfach ihr Bestes, die Innerlichkeit und die Erhabenheit der Gesinnung, eingebüßt hätte.

Die kirchliche Lyrik nimmt nun auf lange hin eine wichtige Stellung im Vordergrund der Litteraturgeschichte ein. In den Tagen, da Luther lebte, der frischen jugendlichen Begeisterung und des ersten, frohen und tapferen Kämpfens entstehen eine Reihe Lieder, in denen trotz äußerer Unbeholfenheiten Luther'sche Kraft und Empfindungsechtheit steckt. Die Psalmen besonders dienen als Vorbild, das Volkslied wird geistlich umgeschrieben und ein bekanntes Liebeslied: „Die Brünnlein, die da fließen" verwandelt sich in ein Gedicht: „Der Gnadenbrunn' soll fließen", aber über diese leere, mechanische Umformung dringen auch einige zur Quelle der ästhetischen Größe des Volksliedes vor, zu seiner Schlichtheit und Echtheit in der Aussprache des Gefühlslebens. Daneben wird die ganze biblische Geschichte in Verse gebracht, was allerdings meist nur eine dürre Reimerei zur Folge hat. Einzelne Gedichte flattern als Flugschriften durch das Land, zahlreiche Sammlungen, mehr oder weniger umfangreiche Gesangbücher beweisen die große Hinneigung zu dieser Poesie. Und auch die Katholiken folgen zögernd den Lutheranern nach: Michael Vehe, Propst in Halle an der Saale, giebt 1537 die erste Blütenlese kirchlicher Gesänge für die der alten Kirche Treugebliebenen heraus. Aber im allgemeinen geschieht auf dieser Seite wenig für die Sache. Im Südwesten Deutschlands breitete sich hingegen der Kirchengesang des Calvinismus aus, der nur eine Übersetzung der Psalmen gelten ließ. Marots und Beza's Psalmenbearbeitungen mit französischen Melodien drangen ein. Von den Lutheranern können als Kirchendichter der ersten Zeit der Kantor Nikolaus Hermann zu Joachimsthal in Böhmen (gest. 3. Mai 1561), Johannes Mathesius (1504—65) und Philipp Nicolai (1556—1608) hier erwähnt werden. Mehr und mehr aber entweicht der echte, künstlerisch schauende und gestaltende Geist, der bei Luther so stark war, dem Liede seiner Nachfolger und Nachahmer. Den Wortzänkereien und Dogmenstreitigkeiten entsprach es, daß bald wieder die alte kirchliche Pseudopoesie aufkam, welche die theologischen Lehren und Glaubensmeinungen in Verse brachte statt der Empfindungen und mehr auf Rechtgläubigkeit sah als auf Kunst. Wie die protestantische Predigt, so wird auch das protestantische Lied bloß verstandesmäßig trocken und nüchtern. Das zurückgedrängte Empfindungsleben hat dort, wo es zum Ausdruck kommt, etwas Kleines an sich. Vor allem ging die Männlichkeit und herbe Größe der alten Kampfesweisen verloren. Man findet gegen Ausgang des Jahrhunderts mehr Geschmack am Weichlichen und Süßen, mehr am „Hohen Liede" als an den Psalmen, und das Kindlich-Naive, Traut-Familiäre der älteren Poesie artet oft ins Läppische aus.

Digitized by Google

Die Streit- und Kampflitteratur des 16. Jahrhunderts.

Von Murner bis Fischart.

Der 30jährige Krieg, welcher im 17. Jahrhundert Deutschlands Fluren mit Feuer und Schwert verwüstete, hat sein Vorspiel in dem Buch- und Federkrieg, welcher in dem 16. Jahrhundert die erregten Geister aufeinander platzen ließ, und während dieser ganzen Zeit zu keinem Stillstand gelangte. Luthers Person, That und Gedanke gilt dieser Kampf vornehmlich; von rechts und links drängen die Gegner heran, die entschiedenen Anhänger des Alten, aber auch die Schwarmgeister, welche aus seinem Worte die letzten Folgen gezogen hatten, Folgen, vor denen er selber zurückschrak. Zahlreiche Freunde kamen ihm zu Hilfe und wehrten die gegen ihn geschleuderten Wurfpfeile ab. Mit den religiösen Fragen vermischten sich unlöslich die politischen und sozialen und steigerten die gegenseitige Erbitterung. Parteileidenschaft verwirrte die Köpfe, und zwischen den feindlichen Lagern schritten nicht wie anderswo kluge Opportunisten, aufgeklärte ruhige Geister auf und nieder, um zur Versöhnung und Duldung zu mahnen. Es fehlte an einer großen und mächtigen Idee, welche über die Gegensätze hinwegführte, es mangelte an jenem nationalen Stolz und Einheitsbewußtsein, in welchem in dieser Zeit Engländer und Franzosen die Kraft fanden, die Stürme zu überdauern. Um so hohe Güter der Kampf auch ausgefochten wurde, so entstand doch nur wenig Großes und Dauerndes, das mehr als Tageswert besaß. In der Unruhe der Zeit fand keiner Gelegenheit, sich zu sammeln, seine Anschauungen zu vervollständigen, seine Meinungen zu läutern und zu vertiefen. Der Tagesschriftsteller drängte den Philosophen und den Poeten von der Tribüne fort. Und nur zu leicht verloren auch die Besten und Tüchtigsten die höheren Ziele aus den Augen und vergaßen, daß ein Kampf um Ideen mit den vornehmsten Waffen ausgefochten werden muß. Die persönliche Beschimpfung des Gegners bildete auf allen Seiten den eigentlichen Witz, und vielfach trat an Stelle der Vernunftsgründe die Verdächtigung. Die Bildung des Jahrhunderts besaß doch noch viel Rohes an sich, und Luther selbst trug nicht wenig dazu bei, daß der Kampf grobe Formen annahm. Seine Vorzüge bedingten auch eine Reihe Fehler. Seine Leidenschaft, seine aus dem Selbstbewußtsein und dem Gefühl der eigenen Kraft hervorfließende Unduldsamkeit lassen ihn zu jedem Mittel greifen, um den Gegner zu vernichten. Er scheut kein Schimpfwort und bedauert selbst, daß ihm der ruhige, liebliche und friedsame Geist abgehe. Er besitzt nichts, um einen Feind zu versöhnen. Zahlreiche kleinere polemische Schriften, welche den eigentlichen Kern der Streitlitteratur des Jahrhunderts ausmachen, gingen aus seiner Feder hervor.

Man kämpfte nicht nur mit den Waffen der Wissenschaft, sondern nahm auch die Poesie zu Hilfe. Letztere kann allerdings nur einen matten, ver-

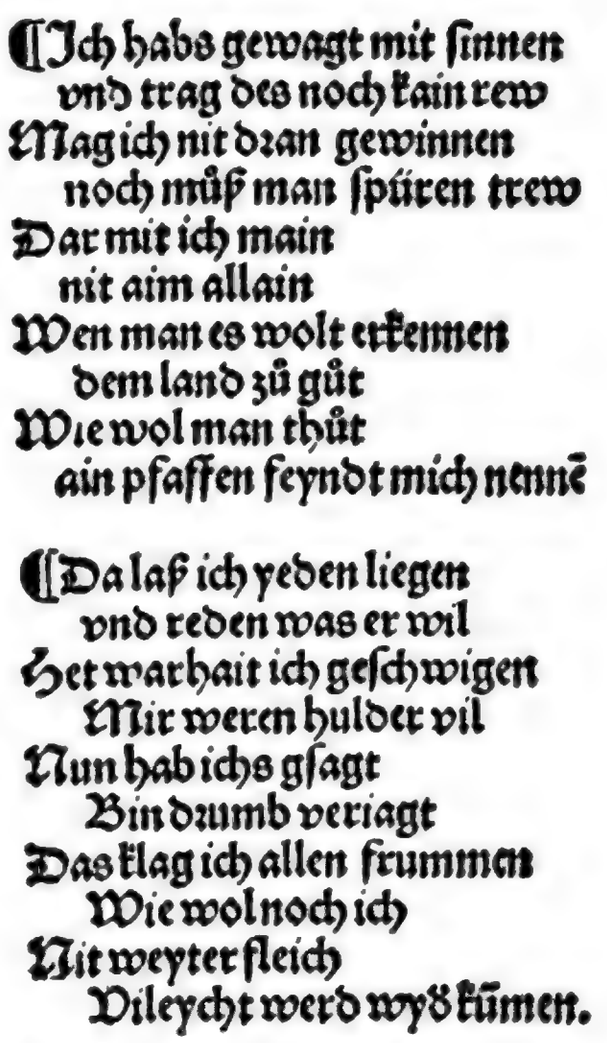
Digitized by Google

drießlichen Schein verbreiten, und die Kunſt ſteht in dieſen Dialogen und Satiren nicht gerade hoch. Aus den Klöſtern kamen Luther Bundesgenoſſen zu Hilfe, und zahlreiche Mönche, begeiſtert für die neuen Lehren, warfen, wie er ſelber, die Kutte ab. Der Auguſtiner **Michael Styfel** (1487—1567) trat mit Verſen und Proſa für ihn ein und führte in dem Streit mit Murner ſeine Sache, der Franziskaner **Johann Eberlin von Günzburg** ließ ſeine fünfzehn Bundesgenoſſen aufmarſchieren, eine Reihe von reformatoriſchen Waffengängen, die im Jahre 1521 erſchienen. Auch aus dem Lager der Humaniſten eilten ihm Freunde zu Hilfe. In lateiniſcher Sprache ſchrieb der Nürnberger Patrizier **Willibald Pirkheimer** einen Dialog gegen den „ungehobelten“ Johannes Eck, und der Ritter **Ulrich von Hutten**, geb. am 21. April 1488 auf dem Schloß Steckelberg, geſt. Ende Auguſt 1523 auf der Inſel Ufenau im Züricher See, der feurigſte und ſtürmiſchſte unter den deutſchen Humaniſten, einer der Mitarbeiter an den „Briefen der Dunkelmänner“ ſtellte nun auch ſeine begeiſterte Seele in den Dienſt der Lutheriſchen Reformation. Durch elegante lateiniſche Gedichte hatte er die Bewunderung der gelehrten Welt auf ſich gezogen und war von Kaiſer Maximilian 1518 als Dichter gekrönt worden. In Reden, Briefen und Dialogen, Satiren und Epigrammen, ſtets kühn in Wort und Geſinnung, gab er ſeinen national-patriotiſchen, für alles Deutſche begeiſterten Gefühlen Ausdruck, ſowie ſeinem Haß gegen das Papſttum und die Kleriſei, von denen ſo viel Unheil für ſein Volk gekommen war. Er beſitzt jenen

Ulrich Huttenus fab.

Ulrich von Hutten.
Nach einem Stich von G. F. Vogel jun.

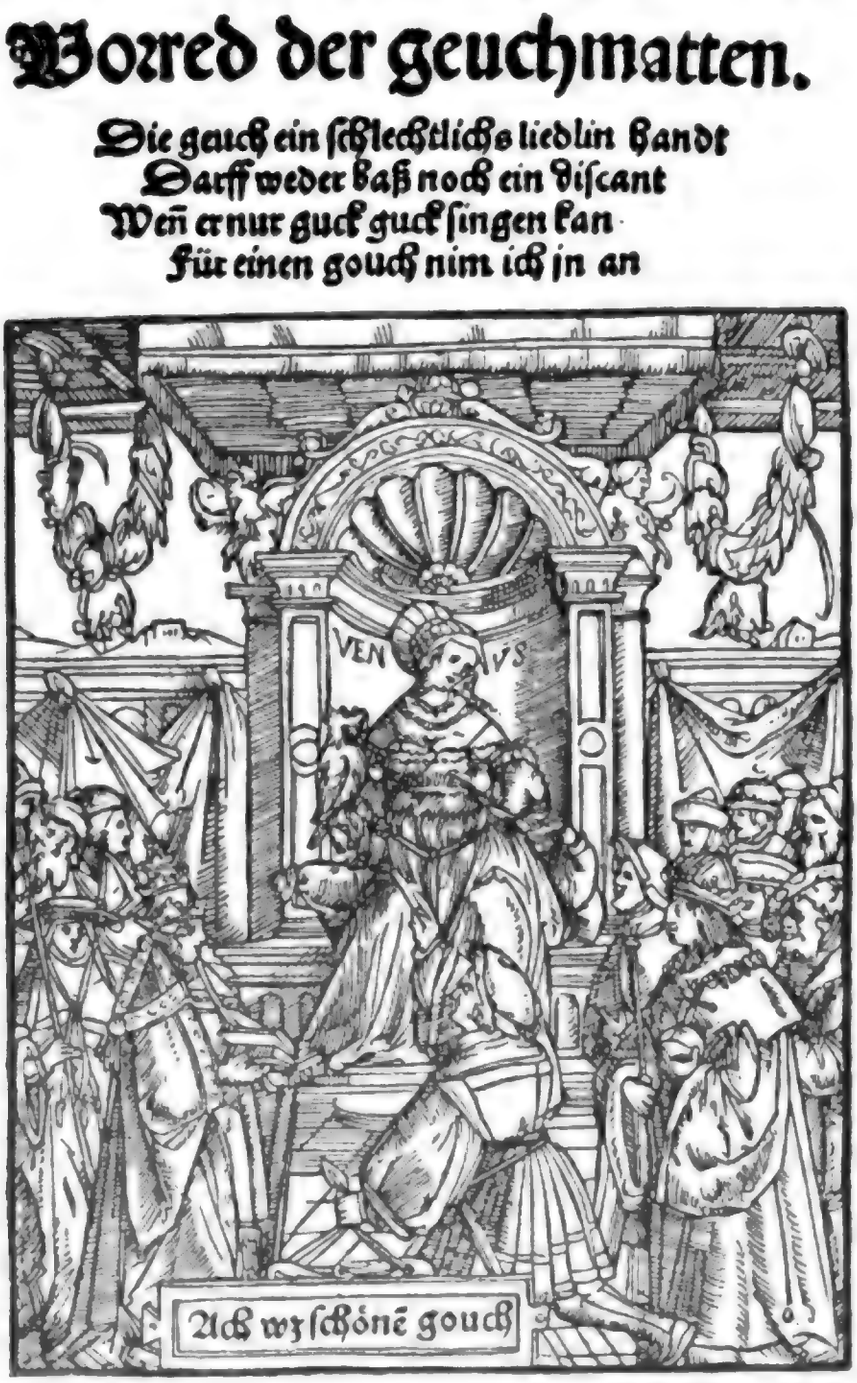
alten Ritterzorn gegen das räuberiſche und gleißneriſche Rom, welchen die Troubadours und ein Walther von der Vogelweide in Verſe gegoſſen hatten. Religiöſe, politiſche und ſoziale Ideen vermiſchen ſich bei ihm. Er kämpft für die Intereſſen des freien ritterlichen Standes, der politiſch ebenſo wie wirtſchaftlich für den Untergang reif war: gegen die Kirche, gegen die Fürſten und kleinen Tyrannen, welche dem Adel ſo gefährlich geworden ſind, gegen Höflingsweſen und als junkerlicher Sozialiſt gegen die kapitaliſtiſchen Volksausbeuter. Als Humaniſt hatte er zunächſt in lateiniſcher Sprache geſchrieben, aber drei Jahre vor ſeinem Tode fing er an, durch Luthers Erfolge für die Mutterſprache gewonnen und nachdem er erfahren, welch ein köſtlicher Schatz in ihr verborgen lag, in deutſcher Zunge zu reden und ſeine lateiniſchen Schriften zu überſetzen. Er liebt es vor allem, in Dialogen ſeine Meinungen niederzulegen, und trug mit dazu bei, daß dieſe Form eine der beliebteſten in der Zeit wurde. In einem Geſpräche mit ſeinem Freunde Franz von Sickingen, dem mächtigſten der damaligen Ritter, und einem Angeſtellten des Hauſes Fugger ſtellt er den Räubern und Wegelagerern die Großkaufleute, die Juriſten und Geiſtlichen gleich, welche wie jene das Volk ausplündern, ein anderes Mal führt er ſeine Leſer in die Unterwelt und läßt den Herzog Ulrich von Württemberg, den Mörder von Huttens Vetter, nebſt berühmten Tyrannen der Vergangenheit als handelnde Perſonen auftreten, um vor den Gefahren fürſtlicher Machtherrſchaft zu warnen. Er ſingt ſein Lied: „Ich hab's gewagt mit Sinnen", ein Lied von jener glänzenden Rhetorik, welche derartigen Kampfpoeſien von den Tagen der Troubadours bis auf die neueſte Zeit hin zumeiſt zu eigen iſt, aber auch von einem ſo


Ich habs gewagt mit ſinnen
vnd trag des noch kain rew
Mag ich nit dran gewinnen
noch můß man ſpüren trew
Dar mit ich main
nit aim allain
Wen man es wolt erkennen
dem land zů gůt
Wie wol man thůt
ain pfaffen feyndt mich nennē

Da laß ich yeden liegen
vnd reden was er wil
Het warhait ich geſchwigen
Mir weren hulder vil
Nun hab ichs gſagt
Bin drumb veriagt
Das klag ich allen frummen
Wie wol noch ich
Nit weyter fleich
Vileycht werd wyß kůmen.

Anfang von Huttens Lied „Ich hab's gewagt mit Sinnen".
Nach dem Originaldruck der Königlichen Bibliothek in Berlin vom Jahre 1521.

friſchen und lebendigen Ichgefühl getragen, ſo ſehr ein Stück Herzensbekenntnis, daß alles Leer-Allgemeine weggetilgt iſt. Die Herweghlyrik



Faksimile eines Blattes von Hmbr. Holbein zu Murners „Geuchmatt“,
einer Satire gegen die Wollüſtlinge u. ſ. w., erſchienen bei Adam Petri in Baſel 1513.
(Nach Muther. Die deutſche Bücherilluſtration der Gothik und Frührenaiſſance.)

Huttens, wenn auch äußerlicher als die Luther'ſche, zeigt einen Aufſchwung der Phantaſie und des Gemütslebens und eine Begeiſterung, aus denen die Dichtkunſt gewöhnlich den größten Vorteil zu ziehen pflegt. Walthers von

Digitized by Google

der Vogelweide weit mehr didaktiſche politiſche Lyrik war hier überholt, Keim eines Neuen gelegt, der ſich jedoch nicht entfalten ſollte.

Doctor murners
narrē bſchwerūg

Fakſimile des Titelblattes von Murners Narrenbeſchwörung.
Gedruckt zu Straßburg durch Matth. Hupfuff 1512. (Nach dem Exemplar der Kgl. Bibliothek zu Berlin.)

Unter den Gegnern Luthers, welche die Dichtung zum Tummelplatz der Tageskämpfe machten, gewann Thomas Murner, geb. wahrſcheinlich

Digitized by Google

am 24. Dezember 1475 zu Straßburg, gest. um 1536 zu Oberehenheim, den weitesten Ruf. Ein unruhiger Geist, der nirgendwo Ruhe fand und von den Anhängern der reformatorischen Bewegung mit besonderem persönlichen Hasse verfolgt und den unglimpflichsten Schmähungen überhäuft wurde. Schon auch deshalb, weil er wie ein Abtrünniger angesehen werden konnte. Formgewandter und witziger als Sebastian Brand, giebt er doch keine Entwickelung über diesen hinaus und bleibt in dessen Schule und Nachahmung stecken. Seine Satire trägt denselben harten, wenig künstlerischen, allegorisierenden und mehr predigenden als bildenden Charakter, welchen die Kunst des ausgehenden Mittelalters ausgebildet hatte, und alles ist wie bei Brand weniger ein Gedicht, denn eben nur die gereimte Beschreibung und Erläuterung eines Holzschnittes. In seiner „Schelmenzunft" und „Narrenbeschwörung" geißelte er die typischen Gebrechen seiner Zeit, vor allem auch das Mönchs- und Nonnentum, in jenem freien, aufgeklärten und demokratisch-bürgerlichen Geiste, der ihn als einen Mann von reformatorischen Gesinnungen erscheinen läßt. Wenn er sich trotzdem für Luthers That nicht begeistern konnte, so teilte er diese Abneigung gegen dessen unversöhnliches, im Anfang mehr revolutionäres als reformatorisches Vorgehen mit vielen der Humanisten, die sich die Ruhe ihres Studierzimmers nicht stören lassen mochten. Er mahnte zuerst nur zur Ruhe und zur Besonnenheit und forderte ihn auf, sich mit der gemeinen Christenheit wieder zu vereinigen, aber, wie das gewöhnlich der Fall, verschärfte sich in der Hitze der Polemik der Kampf. Persönliche Anfeindung ließ die ideellen Gesichtspunkte vergessen, und zuletzt erschien die gehässige Satire „von dem großen Lutherischen Narren wie in doctor Murner beschworen hat" (1522), in der er kein Hehl daraus macht und sich gewissermaßen zu rechtfertigen sucht, daß er im Anfang der Sache sympathisch gegenüberstand. Den Narren der Reformation, welche unter Luthers Führung das Christentum vernichten wollen, stellt sich der Satiriker entgegen. Luther will ihn für sich gewinnen und ihm seine Tochter zum Weibe geben. Eine Zeit lang läßt sich Murner auch von dieser umstricken, erkennt aber zur rechten Zeit noch, daß die ihm zugedachte Gattin verseucht ist, und jagt sie mit Schimpf und Schande davon. Der Zorn darüber wirft Luther aufs Krankenlager, und er stirbt, ohne sich mit Gott versöhnt zu haben." Murners Flugschriften und diese Satire riefen wieder Gegenschriften von reformatorischer Seite hervor, unter andern die sogenannte „Novelle", welche gleich den Werken Murners einen künstlerischen Anlauf nimmt und in erzählender Form berichtet, wie der Beschwörer von dem Geist eines in der Hölle schmachtenden lutherischen Bauern, des Karsthansen, zuletzt verscheucht wird. Dieser Karsthans spielt auch sonst noch eine Rolle in der reformatorischen Litteratur als Name und Typus des für Luther begeisterten Bauern.

Digitized by Google

Neue Kämpfer für und gegen den Proteſtantismus traten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts auf, nach den Tagen des Konzils von Trient und nachdem der neue Orden der Jeſuiten den Feldzug gegen die Lutheriſche Lehre eröffnet hatte. Der Franziskaner Johannes Nas, ein ehemaliger Schneider (1534—1590), den die Lektüre des Thomas a Kempis der reformatoriſchen Sache abtrünnig gemacht hatte, führte am erfolgreichſten die Sache der katholiſchen Kirche, aber er fand einen überlegenen Gegner in Johann Fiſchart, der, mit dem ſcharfen und groben Polemiker Georg Nigrinus (1530—1602) vereinigt, Nas und das Treiben der Jeſuiten mit ſchneidendem Hohn und überſprudelndem Witz verfolgte.

J. Fiſchart M.

Johannes Fiſchart.

Nach d. Bilde im „Ehezuchtsbüchlein“, Straßburg 1607.

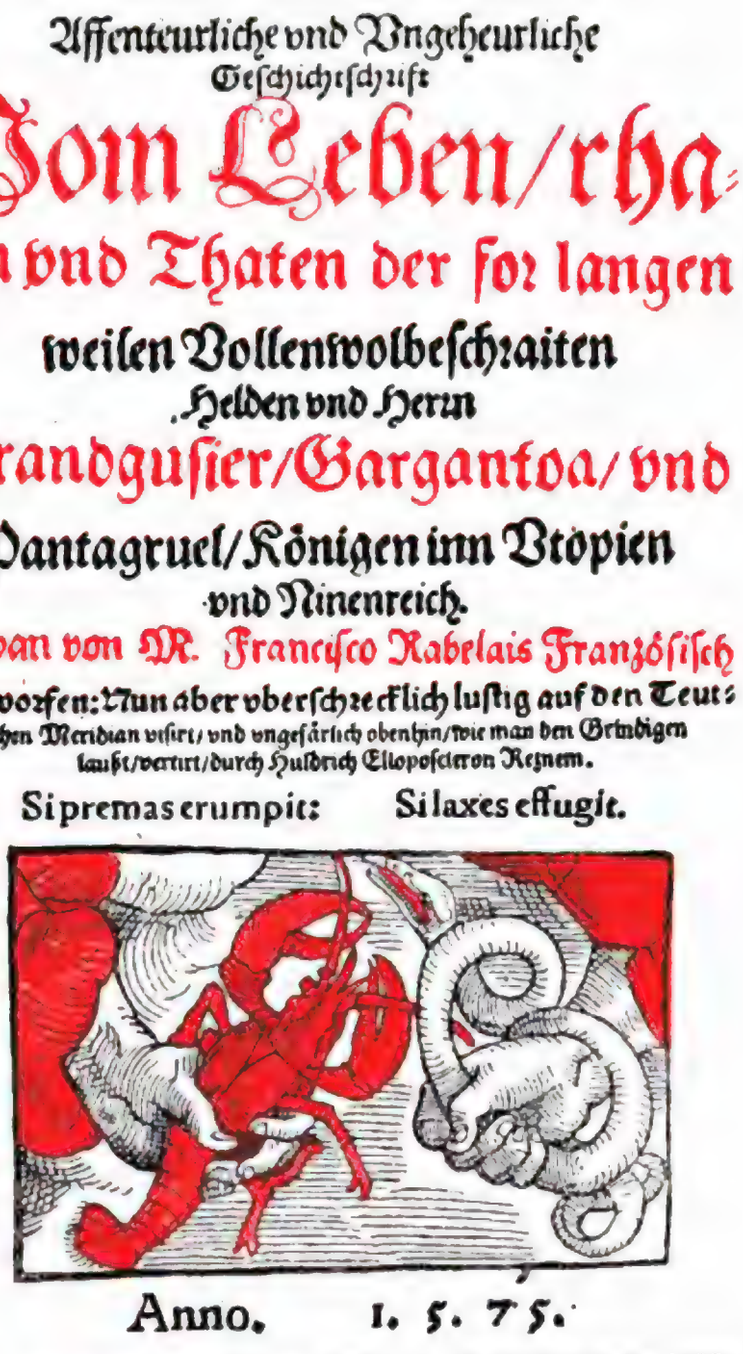
Der Leſer hat verfolgen können, wie die Ideenkämpfe des 16. Jahrhunderts in allen Ländern der weſtlich-europäiſchen Bildung naturgemäß eine geſteigerte Freude an der Satire und dem polemiſchen Witz wachgerufen hatten. Den Gegner durch das Gelächter unſchädlich zu machen, ward als beſondere Kunſt in dieſer Zeit geübt, welche in der einen Richtung das Verſtändige und Verſtandesgemäße ſo ſehr bevorzugte und darum auch die Poeſie der Satire beſonders hoch ſchätzte, die zumeiſt eine Verſtandespoeſie iſt und lehrender, überſtark tendenziöſer Natur. Aretin in Italien, Quevedo in Spanien, Rabelais in Frankreich, die großen Publiziſten und Feuilletoniſten des Jahrhunderts führten ſie zu ihrer Vollendung empor, aus Deutſchland geſellte ſich Johann Fiſchart zu ihnen, der unbeſtritten gewaltigſte Satiriker, den unſer Volk damals hervorgebracht hat. Ebenſowenig wie in Frankreich klärte ſich freilich auch bei uns die Kampfſtimmung zu jenem reinen und tiefen Humor oder zu jener epikureiſch-erhabenen Ironie, daß ein reines und geläutertes dichteriſches Gebilde daraus entſtehen konnte wie der Cervantes'ſche Roman und das Epos Arioſts. Zu ſcharf hatten ſich dort wie hier innerhalb derſelben Nation die Gegenſätze zugeſpitzt. Die Tendenz behauptete den Vordergrund und erdrückte die Geſtaltung. Es galt mehr zu überzeugen und zu reden als zu bilden. Aber Fiſchart iſt ſchon ein ganz anderer Dichter als Thomas Murner, unendlich reicher an echt künſt-

lerischen Ausdrucksmitteln, und an ihm und seinen Zeitgenossen zeigt sich deutlich, daß in der Spannzeit, welche zwischen den Jahren 1520 und 1570 liegt, das künstlerische Verständnis, das ästhetische Empfinden und Schauen bei unserem Volke manche Fortschritte gemacht hat. Ein neues Geschlecht wuchs heran, welches zu verstehen anfängt, welchen Gewinn das humanistische Jahrhundert gerade für die ästhetische Entwickelung der westeuropäischen Menschheitsseele mit sich brachte. In Sebastian Brand, Thomas Murner und Hans Sachs lebt noch der prosaisch-nüchterne Geist des Bürgertums des 14. und 15. Jahrhunderts, welches die Dichtung nur um ihrer Belehrung und Moral willen sucht. Fischart erst verkörpert den neuen Geist der Renaissancemenschheit und bricht der neuen Poesie Bahn, die zuerst in Italien ihre Flügel entfaltet hatte. Eine echte Übergangsnatur, eine Stürmer- und Drängererscheinung, in welcher das Vergangene und das Kommende wirr durcheinanderfließt. Im Kern ist auch seine Poesie noch Schriftstellerei, gelehrter und lehrender Natur, vorwiegend Erzeugnis des Verstandes, welcher die Eierschalen der Allegoristik noch anhangen. Durch die Zeit zur Satire hingedrängt, zu einer Gattung, die an didaktischen Elementen überreich, am schwierigsten in reine Kunst sich übersetzen läßt, hatte es freilich der Dichter in ihm besonders schwer, zur vollkommenen Freiheit sich durchzuringen. Er konnte sich nur mehr in den Äußerlichkeiten erweisen. Die innere Gestaltungsfähigkeit geht ihm noch ab, um so krampfhafter ringt das echt Künstlerische und Poetische, um sich in Erscheinung zu setzen, und all das Formlose, Gesuchte, Barock-Überladene, das Wirre und Kribbliche, das Affenteuerliche und Raupengeheuerliche, welches die echte Kunst Fischarts ausmacht, zeugte für diesen inneren Kampf, dessen Ursache die heimlich gefühlten Widersprüche zwischen künstlerischer und didaktischer Anschauungs-

Eigenhändiges Stammbuchblatt Fischarts.
Blatt 342 des Stammbuches des Franz von Domedorf. Im Besitz des Herrn Geh. Rechnungsrats Warnecke in Berlin.
(Nach Könnecke, Bilderatlas.)

Digitized by Google

weiſe ſind. Die Renaiſſance hatte vor allem der Phantaſie die Feſſeln abgeſtreift, und ſo iſt auch die Fiſchart'ſche Poeſie wie die Arioſts, Lope de Vega's und Rabelais' vorwiegend eine phantaſiefrohe Kunſt, eine Kunſt der Malerei, ſinnliche Bilder und Erſcheinungen vor die Seele zu zaubern. Auch Fiſchart befindet ſich in einem fortwährenden ungeheuerlichen Phantaſierauſch, in dem alles durcheinanderwogt; ein Bild hat noch eben für ihn einfache und natürliche Wirklichkeitsgeſtalten, plötzlich verzerren ſich dieſe und nehmen Hohlſpiegelformen an, um im nächſten Augenblicke wieder in jene ſich zu verwandeln. Den Hebel zu dieſer Phantaſie aber hält der Verſtand in Händen, und da der Dichter nicht die letzte innerlichſte Geſtaltungskraft beſitzt, da das Reden dem Bilden vorangeht, bei dem Wert, den die Renaiſſance auf das Formale legt, wirft ſich die Phantaſie ganz auf den ſprachlichen Ausdruck, tobt ſich der künſtleriſche Rauſch in Wortbildung und in tauſend ſtiliſtiſchen Seiltänzereien aus. Fiſchart iſt der erſte tief und echt äſthetiſch empfindende deutſche Geiſt, für den


Affenteurliche vnd Vngeheurliche
Geſchichtſchrift
Vom Leben/rha-
ten vnd Thaten der ſor langen
weilen Vollenwolbeſchraiten
Helden vnd Herrn
Grandguſier/Gargantoa/ vnd
Pantagruel/Königen inn Vtopien
vnd Ninenreich.
Etwan von M. Franciſco Rabelais Franzöſiſch
entworfen: Nun aber vberſchrecklich luſtig auf den Teutſchen Meridian viſirt/ vnd vngefärlich obenhin/ wie man den Grindigen kaufft/ vertirt/ durch Huldrich Ellopoſcleron Reznem.
Si premas erumpit: Si laxes effugit.
Anno. 1. 5. 7 5.

Titel der erſten Ausgabe von Fiſcharts „Geſchichtsſchrift" 1575.
(Nach Könnecke a. a. O.)

künſtleriſche Sinnlichkeit alles iſt, der höchſte Luſt empfindet, wenn er nur ſchauen, hören, bilden und bauen, wenn er ſich von ſeinen Phantaſien fröhlich kann dahintragen laſſen. Doch nicht Menſchen von Fleiſch und Blut,

Georg Rollenhagen.

Kupferſtich aus Seidel, Icones vom Jahre 1671.

ſondern Wörter und Buchſtaben ſind die eigentlichen Helden und Geſtalten im Bezirk ſeiner Poeſie. Sie ſehen bei ihm nicht mehr als Begriffe und Zeichen aus, ſondern haben ſich in ſinnliche Erſcheinungen verwandelt, menſchliche und tieriſche Geſtalt angenommen, die Buchſtaben ſelber reden

Digitized by Google

und witzeln und teilen luſtige Pritſchenſchläge aus. Wortſpiele und Wortverdrehungen aller Ecken und Enden. Fiſchart iſt in erſter Reihe Formkünſtler, was er an dichteriſchem Genius beſitzt, muß man ganz in ſeinen Formen ſuchen, weſentlich in ſeiner Sprache ſtecken die künſtleriſchen Genüſſe, die er bietet.

Geboren wurde er um 1550 zu Mainz und erhielt ſeinen erſten Unterricht von ſeinem Vetter Kaſpar Scheid zu Worms, der als Überſetzer aus dem Franzöſiſchen dem weſtlichen Nachbarn wieder größeren Einfluß auf unſere Litteratur verſchaffte. Auch Fiſchart hat bei den Franzoſen gelernt und vor allem bei Rabelais, in dem er eine geiſtesverwandte Natur verſpürte. Denn er war mehr als deſſen Schüler und Nachahmer, ein urſprünglich gleichgearteter Geiſt, wie öfter aus dem gleichen Kulturboden in verſchiedenen Ländern einander ähnliche Männer entſtehen. Zahlreiche Werke Fiſcharts ſind Überſetzungen und Bearbeitungen franzöſiſcher, holländiſcher Werke, aber er war ein Überſetzer und Bearbeiter wie Luther und wußte ſich ſeine Originalität vollkommen zu wahren. Wie es ſcheint, machte er Reiſen nach England, Frankreich, den Niederlanden und Italien, promovierte 1574 zu Baſel als Doktor der Rechte, war in den achtziger Jahren Amtmann zu Forbach und ſtarb um das Jahr 1590. Seine Hauptwerke entſtanden in der Zeit zwiſchen 1575 und 1581: 1575 die berühmteſte ſeiner Satiren, die Bearbeitung des Rabelais'ſchen Gargantua, 1576 „das glückhafte Schiff“, die bekannte Erzählung von der raſchen Fahrt der Züricher nach Straßburg, um einen noch warmen Hirſebrei zu überbringen und damit den Bundesgenoſſen zu beweiſen, wie ſchnell ſie ihnen bei ernſter Gefahr Hilfe bringen könnten; 1577 „das podogrammiſche Troſtbüchlein“, 1578 „das Ehezuchtbüchlein“, 1579 die ſcharfe antirömiſche Satire: „der Bienenkorb des heiligen Römiſchen Immenſchwarmes“, 1580 „das Jeſuiterhütlein“. Der Bernauer Georg Rollenhagen (1542—1609) ſchrieb in Anlehnung an die altgriechiſche „Batrachomyomachia“ einen „Froſchmäuſeler“, eine ſatiriſch-lebhafte Tierdichtung vom Kampf der Fröſche und Mäuſe“, reich an Schwänken und Fabeln aller Art und Bartholomäus Ringwalt einen „treuen Eckhart“, die „lautere Wahrheit“ und den „Speculum mundi“, um ſeinen Landesgenoſſen ins Gewiſſen zu reden und die Schäden der Zeit aufzudecken.

Digitized by Google

Das Drama und die Unterhaltungslitteratur.
Von Hans Sachs bis Ayrer.

1516 erschien zum erstenmal Ariosts „Rasender Roland", das große Durchbruchswerk der Renaissancedichtung, welche die europäische Menschheit wieder rein ästhetisch empfinden und anschauen lehrte. Um dieselbe Zeit ungefähr begann in Deutschland Hans Sachs als Poet hervorzutreten. 20 Jahre jünger als der Italiener, steht er in der Entwickelung etwa 120 Jahre hinter ihm zurück. Und er besitzt bis an sein Lebensende nicht die leiseste Ahnung von der großen künstlerischen Revolution, die sich soeben vollzogen hatte. Mit ihm blieb die ganze deutsche Poesie damals unberührt von dem neuen Geist. Keine italianisierende Formalistenschule ersteht ihr, kein Garcilaso de la Vega, kein Surrey, kein Wyatt, kein Spenser kommt, noch viel weniger ein heimisch-nationales, ganz ursprüngliches Originalgenie und macht den deutschen Geist und die deutsche Sprache fähig, all das neue und reiche Leben des Jahrhunderts auszudrücken, keiner lehrt sie, das Wesen der eigentlich künstlerischen Gestaltungskraft verstehen. Armes Deutschland! Arme deutsche Kunst! Ein schlichter Handwerksmeister steht auf der Höhe seines Parnasses, ein Mann vom eifrigsten Bildungsbestreben, der sich tüchtig in der Welt, wie in den Büchern umgesehen hat, ein aufgeklärter, freier Geist, der auch neuen Gedanken Verständnis entgegenbringt, aber nichts weniger als eine bahnbrechende und revolutionäre Natur. Die ängstliche Pedanterie und der konservative Zug des Zünftlers, die ehrerbietige Hochachtung vor dem Alten und Überlieferten steckt ihm tief im Blut. Und darum kann er auch die Poesie keine neuen Wege führen, aber wohl alles zusammenfassen, was die Vergangenheit ihm überlieferte. Für Deutschland vollendet er jene didaktisch-moralische, allegorische und satirische Zwitterpoesie, welche im 14. und 15. Jahrhundert Europa beherrschte, ein später Nachzügler, ein Geist mehr der Breite als der Tiefe.

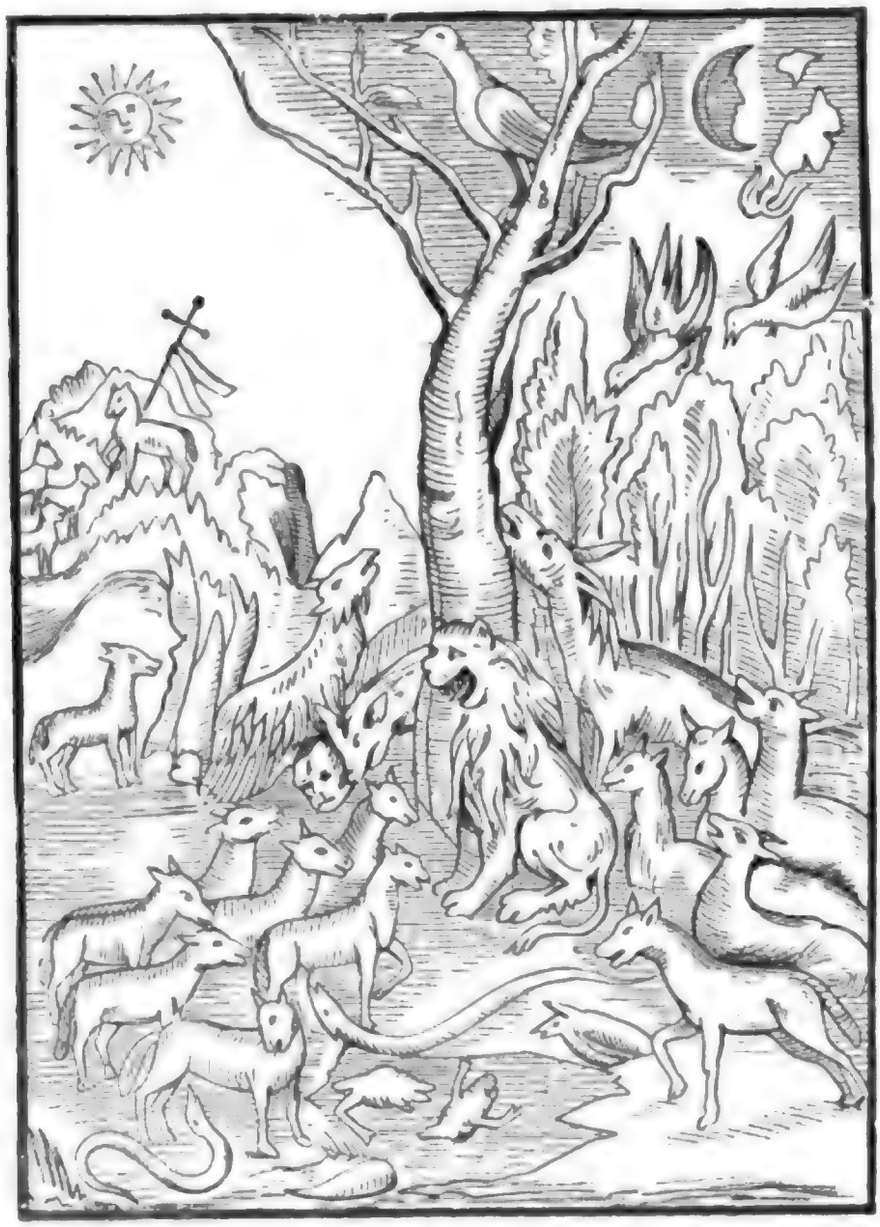
In Nürnberg ward Hans Sachs am 5. November 1494 geboren, besuchte die lateinische Schule dort und trat 15 Jahre alt bei einem Schuhmacher in die Lehre. Als Handwerksbursch durchzog er einige Jahre lang die deutschen Länder und lebte dann als ehrlicher Schuhmachermeister in seiner Vaterstadt, wo er, ein 81jähriger, am Abend des 19. Januar 1576 sanft entschlief.

Er verkörpert all den redlichen und tüchtigen Bildungseifer, der damals in den kleinbürgerlichen Kreisen Deutschlands herrschte, und Wissen verbreiten, Kenntnisse lehren, die Sitten verbessern, moralisieren und aufklären ist ihm Wesen und Zweck der Kunst. Die Verssprache ist noch immer etwas Zufälliges und nichts Notwendiges. Hans Sachs denkt vielfach in Prosa und schreibt in Versen. Er ist weniger Poet als Schriftsteller. Alles setzt sich für ihn in Reime um, ohne daß er die innere künstlerische Gestaltungs-

Digitized by Google

kraft dazu geben kann. Seine Kunst fließt noch aus dem Verstande hervor, und sie besitzt wenig Anschauungs-, noch viel weniger Gefühlselemente. Aber er geht in dieser Zeit dem Bürgerstand als geistiger Führer voran. Er ist ein Encyklopädist, der alles, was ihm wissenswert erscheint, aus Natur- und Völkerkunde, aus Geschichte und Geographie, rasch in artige Reimlein bringt; bald zählt er die Reihenfolge der deutschen Kaiser auf, bald giebt er eine genaue Beschreibung seines geliebten Nürnberg oder eine Abhandlung über nützliche und schädliche Pflanzen. Er berichtet von allerhand wichtigen Zeitereignissen, wie das heut unsere Zeitungen thun, ergeht sich in Betrachtungen über die politischen und sonstigen Zustände des Deutschen Reiches und giebt als ein treuer Wardein gute Ratschläge und Ermahnungen, wie es besser werden kann. Polemisierend und satirisierend, mit ernsten und spottenden Worten nimmt er an den Kämpfen der Zeit teil. Kaum erschienen die ersten Luther'schen Schriften, da versenkt er sich mit brennendem Eifer in deren

Studium und tritt mit frohen begeisterten Worten in seinem allegorisch-didaktischen Gedicht von der „Wittenberger Nachtigall“ für den Reformator in die Schranken. Von all den großen deutschen Publizisten des 16. Jahrhunderts ist er der volkstümlichste und der fruchtbarste, der naivste und



Titelholzschnitt zu einer der ersten Ausgaben von Hans Sachs „Wittenbergische Nachtigal“.
Nürnberg 1523.
(Nach der Ausgabe des Gedichtes von Karl Siegen. Jena 1883.)

liebenswürdigste, — der mildeste und versöhnlichste, der sich von allem Fanatismus und Engherzig-Persönlichen völlig fern hält und am meisten über die Parteien zu erheben weiß.

In den Handwerkerkreisen aufgewachsen, als Handwerksmeister Zeit seines Lebens aufs engste mit ihnen verbunden, pflegte er die Kunst des

Digitized by Google

Meiſterſanges, die vor allem eine Kunſt des mittleren Bürgerſtandes war. Er vollendet das Werk der Neſtler von Speier, Folz und Roſenplüt. Die Tabulatur flößt auch ihm ſcheue Ehrfurcht ein, und ein Verſtoß gegen ihre platten äußerlichen und mechaniſchen Formgeſetze erſcheint ihm, wie all den andern Genoſſen als die ſchlimmſte Sünde gegen die Poeſie. Er dichtet in fremden Tönen und erfindet ſich auch ſeine eigenen Strophengebilde und Melodien: die „Silberweis“, den „Roſenton“, die „Hohe Bergweis“ u. a. Aber er erweitert das Stoffgebiet des Meiſtergeſanges nach allen Seiten hin. In ſteifen, ſchwerfälligen, verkünſtelten und verwickelten Strophenformen legt er die ganze Summe ſeines Wiſſens und Glaubens nieder: ſein chriſtlich-religiöſes Bekenntnis, mehr Bekenntnis als chriſtliches Gefühl und Empfindung, Ermahnungen und Aufrufe, Betrachtungen, Lehren, nützliche Kenntniſſe, Schilderungen und Beſchreibungen, Fabeln, Schwänke und Erzählungen, — alles durcheinander, wie er es eben verſtand, noch ohne zwiſchen Kunſt und

Titelſeite einer Hans Sachs'ſchen Dichtung,
die, wie viele der Dichtungen des Meiſters, als Flugblatt erſchien.
Der Holzſchnitt ſtammt von Sebald Beham.
(Nach Muther, a. a. O.)

Wissenschaft, zwischen Gestaltung und Erkenntnis zu unterscheiden, noch ohne Sinn für das, was die Versform in der Poesie eigentlich bedeutet. Glücklicherweise verfaßte er jedoch nicht nur Meistergesänge, sondern auch Spruchgedichte von wesentlich einfacherer und darum deutsch-volkstümlicherer Form, kurze acht- und neunzeilige paarweis gereimte Verse von jambischem Rhythmus. Eigentlich deutsche Verse waren das nicht, wie die altdeutschen Reimpaare, wie die „Knittelverse" des Goethe'schen „Faust". Deren tiefstes und feinstes Wesen war ihm noch verborgen, und statt die Silben nach ihrem Lautwert zu messen, Hebungen und Senkungen voneinander zu unterscheiden, zählte er sie mechanisch ab. Es fehlte dem Hans Sachs'schen Vers der charakteristische Wechsel zwischen Hebung und Senkung, jegliches Verständnis für den Unterschied der Betonungen und daher die Beweglichkeit und Anschmiegsfähigkeit des urdeutschen Verses. Dieser hatte romanische Form angenommen und damit seine innerste Natur verleugnet. Immerhin aber entlastete sich unser Poet in seinen Spruchgedichten von der Pedanterie und der wertlosen Formspielerei des Meistergesanges und konnte ungezwungener, schlicht-natürlicher und inhaltlicher reden. Auch die Spruchgedichte sind sachlich von der buntesten Mannigfaltigkeit. Wirklich künstlerisch wirkt der Dichter freilich nur dann, wenn er über die bloße Beschreibung sich erhebend, ein anschauliches Phantasiebild entwirft und noch mehr, wenn er zu erzählen anfängt, allerhand hübsche Fabeln und Schwänke, die er aus allen möglichen Büchern sich zusammenträgt, aus der ganzen reichen, damals über Europa verbreiteten Schwank- und Erzählungslitteratur. Mit ihnen gesellt sich Hans Sachs zu den Boccaccio und Chaucer, den großen Begründern und Vorkämpfern des bürgerlichen Realismus in der nachchristlichen Litteratur Europas. Und er spricht aus seinen Schwänken und Erzählungen als ein eigener Charakter zu uns. Er ist nicht der elegante, beißende und frivole, an allerhand Sexuellem sich köstlich erbauende Boccaccio, nicht ein vornehmer patricischer lebensfroher Chaucer, sondern ein schlichter deutscher Handwerkermeister von patriarchalisch-hausväterlichem Wesen mit einem schalkhaft-humoristischen Lächeln um den Mund, ein gutmütig-gemütlicher Geist, der niemandem wirklich weh thun will und auch die Bösen und Schlechten nur kopfschüttelnd betrachtet und mit einem halben Mitleid und Bedauern, da es ihnen doch eigentlich recht schlimm ergehen muß. Er hat etwas von dem braven Gottvater an sich, der in dem „Spiel von den ungleichen Kindern Evä" Religions- und Katechismus-Unterricht abhält. So fühlt sich auch Hans Sachs vor allem als Schulmeister und Berater seiner lieben Mitmenschen. Den einen Finger hat er immer mahnend emporgehoben, ein Weisheitssprüchlein, eine moralische Lehre stets auf der Zunge und, behaglich zurückgelehnt, erzählt er sein Histörchen, von dem er ängstlich alles fern hält, was anstößig sein könnte. Er ist peinlich ehrbar und feind alles Lasciven und brutal

Digitized by Google

Sinnlichen, jeder Zote und jedes geschlechtlichen Witzes. Darauf hält vor allem seine Dichtung, daß sie keinerlei Gemeinschaft mit der „Frau Wollust“ pflegt.

Hans Sachs stand im reifsten Mannesalter, als er sich mit besonderem Eifer der dramatischen Dichtung zuwandte.

Luther und die Reformatoren brachten dem Theater ein freundliches Wohlwollen entgegen. Freilich war es ihnen dabei um die Kunst weniger zu thun als um Predigt, Lehre und Ermahnung, deren sich das Drama befleißigen sollte. Und vor allem konnte man sich seiner auch als eines mächtigen Werkzeuges in dem Kampf gegen das Papsttum bedienen, die gegnerischen Anschauungen leicht und bequem als Lügen nachweisen, die Anhänger des Alten verspotten und lächerlich machen. Das geistliche Drama des Mittelalters lebt weiter und nimmt nur einen strengeren protestantischen Charakter an. Es wird ernster, nüchterner und rationalistischer. Die Teufelsspäße verschwinden und die allzu burlesken Scenen, wie auch die vielfachen bunten und phantastischen Elemente der Heiligenlegenden. Auch gegen die theatralische Darstellung der Person Christi und seiner Leidensgeschichte wehrte sich das protestantische Gewissen. Um so eifriger beutete man sonst die Bibel aus. Das Drama in deutscher Zunge liebt dieselben Stoffe und Gestalten wie das lateinische Drama: die Geschichten vom keuschen Joseph, von der Susanna im Bade, vom Tobias, von Judith und Holofernes, Esther und Ahasver, vom verlorenen Sohn, vom reichen Mann und armen Lazarus tauchen in immer neuen Variationen auf, wobei der eine Verfasser vom anderen unbedenklich entlehnt, was ihm gut dünkt. Auch die römische und seltener die vaterländische Geschichte, die Novellen- und Erzählungslitteratur werden als Quellen benutzt. Die Moralitäten bestehen daneben fort und die Fastnachtsspiele, die bald einen mehr allegorisch-moralischen und didaktisch-satirischen Charakter, bald ein realistisches Gepräge tragen und dann irgend einen der bekannten Schwänke in Gesprächsform umsetzen. Der breite episch-chronikalische Stil der alten Passionsspiele, der jede Handlung und Begebenheit dem Zuschauer vor Augen führt, wird noch vielfach angetroffen, aber auch die antike Komödie übt ihren Einfluß aus und veranlaßt das Bestreben nach einem geschlosseneren Aufbau, nur löst sich dann die Handlung zu sehr in bloße Gespräche und Berichte auf. Jenes ist mehr der Fall in der Schweiz und überhaupt in den Gegenden, wo das Theater in den Händen der bürgerlichen Welt blieb und damit das alte volkstümliche Gepräge sich bewahrte, — dieses in dem Drama, das auf den gelehrten Schulen und Universitäten zur Aufführung kam und aufs innigste verbunden Hand in Hand mit dem lateinischen Drama ging.

Auf schweizerischem Boden trieb das Reformationsdrama seine ersten Früchte. Hier behielt das Theater vor allen anderen Gegenden seinen volkstümlichen öffentlichen Charakter, in dem die Bürger selber als Dar-

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Digitized by Google

steller auftraten, — und bis in die Gegenwart hinein hat sich denn hier auch das alte echte Volks- und Bürgerspiel am lebendigsten erhalten. Der Berner Maler Nikolaus Manuel (geb. um 1484, gest. 1536) trat seit 1522 mit scharfen satirisch-didaktischen Fastnachtsspielen gegen das Papsttum und die Verderblichkeit der Klerisei auf, zahlreiche biblische Dramen gelangten auf die Bühne, von denen einige, wie die Luzerner Osterspiele in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, oft zwei Tage zur Aufführung gebrauchten und Hunderter von Darstellern bedurften. Auch ein „hüpsch spyl von dem frommen und ersten Eydgenossen, Wilhelm Thell genannt", erschien zu Ury auf der Volksbühne. In den sächsischen Landen ließen sich vor allem die gelehrten Schulen die Darstellung dramatischer Werke angelegen sein. Pädagogische Absichten treten damit deutlicher hervor, deutlicher theologische Tendenzen. Hier ragte am bedeutendsten Paul Rebhun (gest. 1546) hervor, der seine Werke nach dem Muster der Griechen und Römer mit Chorgesängen ausstattete und antike Metren einzuführen suchte, auch in der Komposition sich strenger an das Drama der Alten anlehnte. Georg Rollenhagen, der Verfasser des „Froschmeuselers" schrieb „der Jugend in Schulen und Gesellschaften zu vnterricht und zu nützlicher Christlicher vbung", ein Schauspiel von des „Ertzuaters Abrahams Leben und Glauben", und Johann Agricola eine Tragödie von Johannes Huß.

Nürnberger Schembartläufer vom Jahre 1449.
Die Tracht ist weiß mit grünem rechten Ärmel und grünem Hut. Die Verzierungen grün auf weiß.

Der Schembartlauf gehörte seit der Mitte des 14. Jahrhunderts etwa zu den Hauptfastnachtsvergnügen der Nürnberger und steht so in Beziehungen zu den Fastnachtsspielen. Im Jahre 1348 waren bei einem Aufstande der Zünfte gegen die städtische Regierung allein die Metzger dem Rat treu geblieben und erhielten nach Niederwerfung des Aufstandes das Recht, zu Fastnacht einen Maskenumzug zu veranstalten, das Schembartlaufen, wobei allerhand Neckereien und Verspottungen getrieben und auch Dialoge und Schwänke aufgeführt wurden. Die Metzger verkauften ihr Recht öfter an andere Zünfte, und der Schembartlauf wurde von Jahr zu Jahr prunkvoller und auch ausgelassener.

Im Elsaß und in Süddeutschland gediehen Bürger- und Schuldrama nebeneinander. Spät erst hatte sich Hans Sachs mit vollem Eifer auf die Pflege des Dramatischen geworfen, und in rascher Aufeinanderfolge gingen zahlreiche Tragödien, Komödien und Fastnachtsschwänke aus seiner Feder hervor. Die Universalität seines Schaffens tritt auch hier

deutlich hervor. Jeder Stoff ist ihm recht, und er verwertet Erzählungen aus der biblischen, wie aus der römischen Geschichte, aus der antiken Mythologie, aus der alten und neuen Sagenwelt, wie aus der Novellen- und Schwanklitteratur. In den Reigen der biblischen Gestalten treten Achilles und Klytämnestra hinein, Tristan und Isolde, Fortunat, der hörnerne Siegfried und die schöne Melusine, Boccaccio'sche Figuren, die keusche Römerin Virginia, Alexander der Große, Kleopatra, Romulus und Remus u. s. w. u. s. w. Die dramatische Form ist noch unreif und naiv, und für das höhere und ernstere Drama fehlt es dem wackeren Poeten an der rechten Begabung überhaupt, an Schwung und Kraft des Innenlebens. Um so besser gelangen ihm die Fastnachtspiele. Sie atmen denselben Geist wie die kleinen Erzählungen und Schwänke. Der Dichter hat hier den Vorteil, daß er aus vertrauter Nähe, aus der eigenen Beobachtung schöpfen und die kleine Alltagswelt, die ihn stets umgab, schildern und darstellen kann, kleine Ehestandsscenen, zänkische Xantippen und arme Pantoffelhelden, verbuhlte Weibchen, dumme Bauern, pfiffige Schelme, Narren und Thoren.

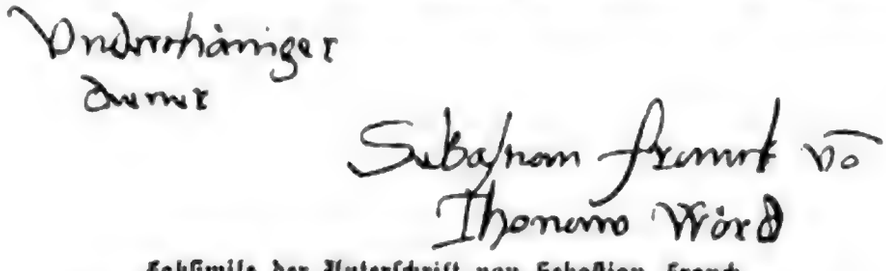
Nürnberger Schembartläufer vom Jahre 1460. Die Tracht ist halb rot, halb weiß; aus dem Kolben sprüht durch eine künstliche Vorrichtung Feuer. (Siehe die Anmerkung zum vorigen Bild.) Der letzte von Hans Sachs besungene Schembartlauf fand im Jahre 1539 statt.

Kleine Schwänke und Erzählungen, Fabeln und Histörchen, wie sie Hans Sachs erzählt hatte, bildeten auch in dieser Zeit noch immer die Hauptmasse der deutschen Litteratur. Man fand bei ihnen zugleich Unterhaltung und Belehrung. Keiner besaß die Universalität unseres Nürnberger Poeten, keiner seine Emsigkeit und seine reiche Schöpferkraft. Die alten äsopischen Fabeln wurden u. a. von Erasmus Alberus (geb. um 1500, gest. um 1553) und Burkard Waldis (geb. um 1490, gest. um 1556) in ein neues Gewand gekleidet; jener kehrt mehr das Spitzig-Satirische, dieser mehr das Lehrhafte hervor. Johannes Agricola und der Wiedertäufer Sebastian Franck von Donauwörth nahmen sie in ihre Sammlungen deutscher Sprichwörter auf, um durch ihre Erzählung den Sinn und die Be-

Digitized by Google

Faksimile der Titelseite der ersten Ausgabe von Burkhard Waldis' „Esopus".
Gedruckt 1548 zu Frankfurt durch Hermann Gülfferich.

deutung der Sprichwörter besser zu illustrieren. Jörg Wickram in seinem „Rollwagenbüchlein", Jacob Frey in seiner „Gartengesellschaft", Martin Montanus, Michael Lindener u. a. sammelten die Schwänke von alter und neuer Herkunft, heimischen und fremden Ursprungs; die pikanten Geschichten Boccaccio's und die schlüpfrigen Facetien der Humanisten, eines Poggio und Bebel mischen sich mit den Weisheitsparabeln altorientalischer Herkunft und schlichten volkstümlichen Anekdoten. Diese Bücher sind von höchstem kulturgeschichtlichen Reiz und gewähren uns einen tiefen Einblick in die Anschauungen und Überzeugungen, in das Denken und Empfinden, sowie in die Sitten und das alltägliche Treiben des deutschen Volkes, der Bürger und Bauern, der Pfaffen, der Landsknechte, der fahrenden Schüler u. s. w. Große Kunst darf man bei ihnen freilich nicht suchen. Neue volkstümliche



Faksimile der Unterschrift von Sebastian Franck
von einem Schreiben vom Jahre 1533 an den Bürgermeister von Ulm.

Gestalten, wie früher der Till Eulenspiegel und der Pfaff von Kahlenberg, erscheinen. Das Buch vom „Fuckenritter", einem Vorläufer des Freiherrn von Münchhausen, enthält eine Zusammenstellung von allerhand Lügengeschichten und Aufschneidereien, der Pfarrer Wolfgang Büttner erzählte 627 Historien, seine schimpfliche Wort und Reden, welche dem um 1515 gestorbenen sächsischen Hofnarren „Claus Narr" zugeschrieben wurden, und der Trebbiner Stadtschreiber Bartholomäus Krüger sammelte aus dem Munde des Volkes die Geschichten, die über Hans Clauert, einen vom Geschlechte der Till Eulenspiegel umliefen. Ein litterarisch nicht ungeschickter unbekannter Verfasser vereinigte gegen Ausgang des Jahrhunderts in dem Buche von der „Schildbürger" wunderseltzamen abendtheurlichen Geschichten und Thaten all die zahlreichen Späße und Anekdoten, die in den deutschen Landen zur Verspottung des dummen und beschränkten Pfahlbürgertums in den kleinen Städten und Ortschaften umherliefen und noch umherlaufen. Bald sind es die Schildaer, bald die Schöppenstedter, bald die Krähwinkler, bald die Tripstriller oder die Beckumer, von deren Einfalt das deutsche Volk sich gutmütig lachend lustige Scherze zu erzählen weiß. Ein anderes Volksbuch behandelte die Sage von Ahasver, dem ewigen Juden, während die seit alter Zeit umherlaufenden Geschichten von den Zauberkünsten und geheimen Wissenschaften großer Naturforscher, eines Albertus Magnus, eines Scotus, eines Paracelsus jetzt auf einen Magier Faust übertragen wurden, der in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts als Astrolog, Wahrsager und Taschenspieler in Deutschland umherzog. Wie die Gestalt des spanischen Don Juan, so verkörperte auch die des in Volksbüchern verewigten deutschen Faust ein gut Stück der Seele der Renaissanceperiode, ihre Sehnsucht nach Wissen und Erkenntnis, nach schrankenloser Macht über Himmel und Erde, ihre prometheischen Gelüste und ihren heißen Sinnendrang. Faust trotzt dem Himmel und verkauft seine Seele dem Teufel, um im Irdischen triumphieren zu können. Aber erst einem Goethe war es beschieden, diesen Faust zu einer Idealgestalt zu verklären. Im 16. Jahrhundert lebten noch zu mächtig die mittelalterlich-religiösen Stimmungen fort, und Übergangsstimmungen füllen das Volksbuch an. Noch erscheint die weltliche Wissenschaft, welche der kirchlichen kämpfend entgegentritt, als teuflische Wissenschaft; man fürchtet sie und staunt sie doch an voll halber Bewunderung und grausen Zagens. Noch ermangelt der Faust eines edleren und tieferen Innenlebens und ist nicht viel mehr als eben ein Zauberer, dessen Kunststücke man mit offenem Munde anstarrt. Wie recht und billig stirbt er in Verzweiflung über seinen Abfall von Gott und fährt jammervoll zur Hölle nieder.

Für das Unterhaltungsbedürfnis der deutschen Gesellschaft sorgten außerdem noch zahlreiche Romane, die jedoch fast alle dem Auslande entstammten. Zunächst sind es noch immer die französischen Rittererzählungen,

Digitized by Google

Warhafftige Contrafactur / aller geſtalt vnnd maſſen zuſehen / diſe Bildnuß / von einem Juden von Jeruſalem / AHASVERVS genannt / welcher fürgibt / wie das er bey der Creutzigung Jeſu Chriſti geweſen / vnd bißhero von Gott beim Leben erhalten worden. Sampt einer Theologiſchen Erinnerung an den Chriſtlichen Leſer / mit glaubwürdigen Hiſtori Exempeln illuſtriert vnd vermehrt.

Titelblatt der dritten Ausgabe des Volksbuches vom „Ewigen Juden".

Gedruckt 1619 zu Augsburg bei S. Mangin.

(Nach dem Exemplar der Königl. Bibliothek zu Berlin.)

die mit Heißhunger verschlungen wurden, die Geschichten von dem mächtigen Riesen „Fierabras“ (1533) und den „vier Haymonskindern“ (1535) aus dem alten Karolingischen Sagenkreis, vom „Kaiser Octaviano, seinem weib und zweyen sünen, wie die in das ellend verschickt ond wunderbarlich in Franckreich bey dem frummen Künig Dagoberto widerumb zusammen komen sind“ (1535) und von der „schönen Magelona“ (1536). 1569 kam der spanische „Amadis“ nach Deutschland, allen Ehrliebenden vom Adel, züchtigen Frauwen und Jungfrauwen, sehr nützlich und kurtzweilig zu lesen, und zieht sich mit

Holzschnitt aus der ersten Ausgabe des von Veit Warbeck aus dem Französischen übersetzten Romanes von der „Schönen Magelone“.

Druck von Heinrich Stayner in Augsburg aus dem Jahre 1536.
(Nach dem Exemplar der Königl. Bibliothek in Berlin.)

seinen unendlichen Fortsetzungen durch die ganze zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hin. 1594 erschien das letzte, das vierundzwanzigste Buch. Gegen Ende des Zeitraumes drangen dann auch die Schäfer- und Schelmenromane ein. Der deutsche Roman trieb seine ersten Reiser. Jörg Wickram, der vielgewandte Gerichtsschreiber von Kolmar, der Verfasser des „Rollwagenbüchleins“, Didaktiker und Dramatiker, begründete ihn mit seinen vier Erzählungen: „Gabriotto und Reinhard“, „der jungen Knaben Spiegel“, „die guten und bösen Nachbarn“ und „der Goldfaden“, welche in der Zeit von etwa 1553 bis 1557 herauskamen. Die Freude an bunter Stofflichkeit, an Abenteuern und äußerlichen Geschehnissen herrscht in ihnen noch vor. Aber daneben tragen sie einen bürgerlichen Charakter und moralisch-

Digitized by Google

didaktische Tendenzen zur Schau und können als ein ursprüngliches und echtes Erzeugnis des deutschen Geistes des 16. Jahrhunderts angesehen werden. Sie schildern das Leben des Mittelstandes, nur mehr phantastisch als realistisch. In zweien von ihnen kommt ein sozialer Konflikt, der Unterschied des Standes, zum Ausdruck: In „Gabriotto und Reinhard" vermag brennende Liebe die Unterschiede der Geburt nicht zu überwinden, während sich im „Goldfaden" der arme Hirtensohn Lewfrid schließlich seine angebetete Grafentochter erobert. Immerhin stellt Wickram dem ausländischen Ritterroman die ersten Versuche eines bürgerlichen Familienromanes entgegen, der in dieser Zeit allerdings noch keinen Erfolg haben sollte und erst im 18. Jahrhundert zur Blüte gelangte. Er geht einstweilen wirkungslos vorüber, ohne Nachahmung zu finden, und Wickrams Kunst erliegt der überlegenen des Auslandes. Über ihn schreitet der Amadis hinweg.

Holzschnitt aus der deutschen Übersetzung des Amadis-Romanes, Folio-Ausgabe vom Jahre 1583. Gedruckt von Sigismund Feyerabend in Frankfurt 1583.

Auch das deutsche Drama suchte in den neunziger Jahren neue Anregungen in der Fremde. Während bei uns noch die Darstellung theatralischer Werke ausschließlich in den Händen von Dilettanten lag, in den Händen von Handwerkern und Schülern, und die dramatischen Aufführungen nur zur Verherrlichung besonderer festlicher Gelegenheiten stattfanden, hatte sich in den übrigen Ländern des europäischen Westens bereits seit längerer Zeit ein besonderes Berufsschauspielertum entwickelt und die mimische, wie deklamatorische Kunst zu einer Feinheit und Größe ausgebildet, von der man in dem ästhetisch weit zurückgebliebenen Deutschland noch keine Ahnung besaß. London besaß in den Tagen Shakespeare's und Ben Jonsons bereits sieben bis acht stehende Theater und Schauspieler, wie die Brüder Burbadge, welche der Darstellung der größten Meisterwerke gewachsen waren. Auch nach Deutschland kamen diese fremden Schauspieler

Digitized by Google

auf ihren Wanderzügen hin, um an den fürstlichen Höfen und in den Städten Lorbeeren und Geld einzuernten. Von Süden her erschienen die italienischen Komödianten mit den lustigen Intermezzi der commedia dell' arte, mit ihren stehenden Possenfiguren, dem Pantalone, dem Brighadella, dem Truffaldino u. s. w., erschienen in Österreich und Süd-Deutschland, während von Norden und Nordwesten, über Dänemark, vor allem über die Niederlande kommend, englische Schauspieler eindrangen. Seit den neunziger Jahren treten sie in reicherer Anzahl auf, erlernen die deutsche Sprache und setzen sich dauernder fest, durchstreifen auf ihren Wanderzügen ganz Deutschland und Österreich und ziehen bis ins polnische Gebiet hinein. Der dreißigjährige Krieg erst läßt die Besten nach England zurückkehren, vereinzelt erscheinen sie auch während dessen und von neuem nach Abschluß des Friedens, ohne jedoch die alte Bedeutung wieder zu erlangen. Junge Leute von deutscher Geburt mischten sich wohl bald in ihre Reihen, andere verlockten ihre Kunst und ihre Erfolge, daß sie sich auf eigene Faust ins Land hinaus getrauten, und so bildete sich allmählich auch ein deutsches Berufsschauspielertum heran, das jedoch erst nach Ende des dreißigjährigen Krieges bedeutsamer hervortritt.

Die englischen Komödianten erregten in ganz Deutschland das größte Aufsehen. Schon ihre Theaterbuden mit den Bühneneinrichtungen der Heimat gewährten einen neuen Anblick. Dazu kam die Pracht der Kostüme, die Mannigfaltigkeit der Ergötzungen, die sie boten: Tänze aller Art, Springer- und Fechterkunststücke, Pantomimen und große Triumphzüge, viel Gesang und Musik, und vor allem die Späße des Clown. Auch waren es keine Schauspieler untersten Ranges, die in England selber keine Rolle zu spielen vermochten, vielmehr zum Teil tüchtige Kräfte, die sich bei den deutschen Fürsten und Bürgern in Ansehen zu setzen wußten und selbst vor dem Kaiser spielen durften. Ihre Kunst wurzelte, wie die englische zur Zeit Shakespeare's überhaupt, im Naturalismus, ohne daß deshalb Würde und Feinheit des Spieles, dort, wo sie notwendig, ausgeschlossen waren. Sie bringen die neuen dramatischen Dichtungen ihrer Heimat mit, spielen zuerst in englischer, später in deutscher Sprache, schreiben sich selber Stücke, wie sie für das Alltagsbedürfnis nötig sind, und führen die Werke deutscher Poeten auf, so gewißlich die ihrer fürstlichen Gönner, des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, des Landgrafen Moritz von Hessen.

Shakespeare's Dichtungen erscheinen zum erstenmale bei uns auf der Bühne, neben Shakespeare Marlowe und andere Dramatiker der Elisabethanischen Zeit. Dürfen wir annehmen, daß z. B. Marlowe's Werke in der ersten Zeit so zur Aufführung kamen, wie man sie in London sah, oder brachte man schon von Anfang an Bearbeitungen der schlechtesten Art mit, dürftige Auszüge, die von dem geistigen und künstlerischen Wesen der Urwerke so gut wie nichts mehr verraten und nur den Gang der äußeren Handlung

Digitized by Google

einigermaßen festhalten? Sollten diese englischen Schauspieler so gar keine Ahnung gehabt haben von dem Wesentlichen und Großen, das den tiefsten und eigentlichsten Wert der Dichtung ihrer Zeit- und Landesgenossen ausmachte? Die Dramen der englischen Komödien, die uns überliefert sind, namentlich in der „Sammlung englischer Komödien" vom Jahre 1620, verraten noch immer eine sehr rohe und naive Kunst, und der Shakespeare, wie man ihn vor dem dreißigjährigen Kriege auf der deutschen Bühne sah, hat kaum etwas gemeinsam mit dem Shakespeare des gleichzeitigen englischen Theaters. Aber keine Kunst ist so abhängig von dem Geschmack und der Bildung, von den Forderungen und dem Beifall des Publikums, wie die Berufsschauspielkunst. Und so darf man vielleicht eher annehmen, daß die englischen Komödianten in Deutschland verrohten, als daß sie selber die Verroher der deutschen Kunst waren. Gewiß kamen sie nicht als Pioniere herüber, um das Banner einer höheren Kunst aufzupflanzen und in dem deutschen Volk den Sinn und das Verständnis für die Größe eines Shakespeare zu erwecken, es waren keine vornehmen litterarischen Geister, wie es die Surrey und Wyatt in England gewesen waren, die Juan Boscan und Garcilaso de la Vega in Spanien, welche eine ästhetische Aufklärung und Verfeinerung des Volkes anstrebten, sondern sie machten aus ihrer Kunst ein Geldgewerbe und unterwarfen sich daher dem Geschmack der rohen Menge. Sie halfen das alte deutsche Bürger- und Volkstheater zu untergraben, welches die Kunst allerdings noch nicht um der Kunst willen pflegte, aber doch im Dienst höherer, geistiger Lebensinteressen stand, und legten den Grund zu einem neuen Theater, dem Geschäftstheater, das in erster Reihe dem Gelderwerb diente und bis zum heutigen Tage die Dichtung nur gelegentlich gefördert, ihr ebensoviel geschadet, wie genützt hat.

Auch die englischen Komödianten thaten für die Entwickelung des deutschen Dramas keineswegs, was sie hätten thun können, — wären sie wirklich als Verkünder Shakespeare's erschienen, als ideale Vertreter ihres Berufes, um eine gereiftere ästhetische Bildung bei uns auszubreiten. Auf so große Vorbilder die von ihnen aufgeführten Dramen zurückgehen, so zeigen sie doch einen so grellen Abstich von jenen, sie haben eine so außerordentliche Rückentwickelung erfahren, daß sie sich nicht allzuweit über das deutsche Reformationsdrama erheben. Immerhin bedeuten sie einen künstlerischen Fortschritt. Die Handlung ist eine bewegtere und sinnlichere, wirksamer aufgebaut, die Gestalten erscheinen lebendiger und charakteristischer, schärfer tritt der Wechsel zwischen Ernstem und Komischem hervor. Von Vorteil war es auch zunächst, daß die Prosa nun auf der Bühne zu Gehör kam und den eintönigen Vers der bisherigen Dramatik zu verdrängen suchte. So geschah eine Annäherung an das Leben und die Natur, welche für die deutsche Kunst damals eine der ersten und wichtigsten Erfordernisse war. Das gelehrte Schauspiel der Geistlichen und der Schulmänner war

Digitized by Google

gerade davon am weiteſten entfernt, gerade das ernſte Schauſpiel wuchs als ein dürres Gewächs in dumpfen Schulſtuben heran und blieb ſchon um ſeiner vorwiegend bibliſchen Stoffe willen und auch, wenn es zur Geſchichte Griechenlands und Altroms hinabſtieg, der Wirklichkeit entfernt. Auch der religiöſe Geiſt verhinderte eine echte realiſtiſche Darſtellung, und die Frömmigkeit erlaubte keine freiere und phantaſievollere Durcharbeitung der gegebenen heiligen Stoffe. Gewiß führten auch die engliſchen Komödianten bibliſche Dramen auf und ſuchten ſich damit bei den Magiſtraten und geiſtlichen Behörden wohl in beſondere Gunſt zu ſetzen, aber der weſentliche Geiſt ihres Repertoires iſt der der Weltlichkeit, des Sinnlichen und des Irdiſchen. Ihre Kunſt, ſo ſchwach ſie iſt, iſt doch in ganz anderem Maße Kunſt um der Kunſt willen, Freude an der Geſtaltung friſchen Lebens, Luſt an der Verkörperung des Menſchen. Und

Engliſcher Pickelhering.

Nach einem Einblattdruck mit politiſchem Gedicht vom Jahre 1621.

Das Bild, ein Kupferſtich, zeigt den Pickelhering, die komiſche Figur der engliſchen Komödianten, die ſpäter auch von deutſchen Wandertruppen übernommen wurde und lange eine ſtehende komiſche Figur blieb. Auf der obigen Abbildung muß man ſich die Axte und Beile wegdenken, die nur auf den politiſchen Inhalt des Gedichtes Bezug haben, ſonſt iſt der Anzug die typiſche Tracht des Pickelherings.

was diese Abkehr von der Didaxis und Moralisterei für die ästhetische Ausbildung bedeuten konnte, das haben hinreichend die ganzen künstlerischen Bestrebungen dieser Epoche bewiesen. Um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts dämmerte für Deutschland das allererste matte und trübe Morgenlicht jener ästhetischen Kultur herauf, die mit der Renaissance gekommen war und die in den anderen Litteraturen so herrliches hervorgebracht hatte.

Vielleicht war es, wie gesagt, die damals bei uns verbreitete, so schwache Empfänglichkeit für Poesie, daß die englischen Komödianten keine Dramen bieten konnten, wie man sie bei ihnen daheim sah. Vielleicht war es gerade der Einfluß des noch rohen deutschen Geschmackes, daß der Clown in ihren Truppen sehr bald zum ersten und wichtigsten Schauspieler wurde, der allein das Glück und den Erfolg verbürgte. Errang er sich nicht vielleicht erst auf deutschem Boden diesen Ehrenplatz? Allein Robert Browne, der erste von den Direktoren, der mit einer Truppe in Deutschland sich dauernd niederließ, spielte nicht im Fach der Komiker, während später immer nur die Clowns an der Spitze der wandernden Gesellschaft stehen. Der Clown spielt dann auch die erste Rolle im Drama der englischen Komödianten. Im Grunde ist er in jedem der Hauptheld und immer derselbe Spaßmacher. Die mannigfaltigen Gestalten, unter denen er in den Werken der Elisabethaner erscheint, darf man auf deutschem Boden nicht mehr suchen. Er ward zu einer stehenden Figur, die in jedes Drama eingeschoben werden konnte. Er besitzt volkstümlichen Witz und derbe Komik und ist am freigebigsten mit Zoten und allerhand Scherzen, die mit des Leibes Notdurft zusammenhängen. Gewiß aber fand er damit bei seinem Publikum den größten Anklang.

Auch auf das deutsche Drama übte das der englischen Wandertruppen seinen Einfluß. An verschiedenen deutschen Fürsten hatten diese besondere Gönner gefunden und waren in deren Dienste getreten. Die Truppe John Spencers besaß einen Rückhalt an dem Kurfürsten von Brandenburg und dem von Sachsen, Robert Browne stand zu verschiedenen Malen in enger Verbindung mit dem Landgrafen Moritz von Hessen, der selber — verloren gegangene — Schauspiele schrieb, während sich Thomas Sackville einen Beschützer in dem Herzog Heinrich Julius von Braunschweig erworben hatte. Auf der Bühne führte Sackville den Namen Jan Posset, und Jan Posset heißt die stehende Hanswurst-Figur in den Dramen des Herzogs. Diese stehen unter den Einwirkungen des Dramas der englischen Komödianten und verraten deren Vorliebe für schreckliche Greuel- und Blutthaten, sowie für derbe, schwankartige Späße. Auch brechen sie mit dem Vers und führen die Prosa ein. Nicht so weit ging der Nürnberger Dramatiker Jakob Ayrer. Die alten Reimpaare hat er beibehalten, aber eine rein äußerlich bewegte, aufgeregtere Handlung mit großen Spektakeln und Hanswurstspäßen bildet auch für ihn noch das Wesen der theatralischen Poesie.

Digitized by Google

England im Zeitalter Shakespeare's.

Das England des 16. Jahrhunderts. Der Charakter der englischen Kultur. Vorherrschaft des Poetischen und Phantasievollen im Geistesleben. Die Wissenschaft. Bacon von Verulam. Die Dichtung der übergangszeit. Die schottische Schule. John Skelton. Die Anfänge der Berufs-Schauspielkunst in England. Heywood. Die Einwirkungen der italienischen Poesie und die italienische Schule in England. Wyatt, Surrey und die Lyrik der Renaissanceperiode. Der Petrarkismus. Die Herrschaft der Phantasie in der Poesie. John Lily. Sidney. Edmund Spenser. Das Drama. Die Bedeutung des englischen Dramas der Elisabethanischen Zeit für die Entwickelungsgeschichte der Weltpoesie. Die Befreiung des Germanismus von der Herrschaft des Romanismus, Durchbruch einer germanischen Rassenpoesie. Germanische und romanische Rassenpoesie. Die neuen Entwickelungsfaktoren des germanischen Kunstgeistes. Sieg der Innerlichkeit über den Formalismus. Aufgang einer Poesie der individuellen Charakteristik. Unterschiede zwischen dem germanischen und romanischen Naturalismus. Die Anfänge des neuen Dramas in England. Die antikisierenden Bestrebungen. Das Sturm- und Drangdrama der Elisabethanischen Zeit. Thomas Kyd. Christopher Marlowe. Robert Greene, Peele, Lodge u. s. w. William Shakespeare. Allgemeine Charakteristik seiner Bedeutung und Größe. Der Shakespeare'sche Naturalismus. Vereinigung in der Darstellung des Außen- und des Innenlebens. Die Shakespeare'sche Ichkunst. Shakespeare als Psychologe der Leidenschaft. Sein Lebens- und Entwickelungsgang. Ben Jonson und das Sittendrama. Chapman, Middleton, Heywood Webster, Beaumont-Fletcher, Ford, Massinger u. s. w.

Aus den Kämpfen der roten und weißen Rose war ein neues England hervorgegangen; das Rittertum hatte sich verblutet und das mittelalterliche Feudalsystem lag gebrochen am Boden. Über den zusammenstürzenden Burgen reichten sich das städtische Bürgertum und der König die Hand, um die Grundlagen des modernen monarchisch-parlamentarischen Staates aufzubauen. Der Bürger sah noch in dem Alleinherrscher seinen natürlichen Beschützer und Verbündeten und glaubte, seine eigene Macht zu stärken, wenn er die der Krone unumschränkt anwachsen ließ. Englands Könige und Königinnen dürfen sich alle Akte schrankenloser Willkür erlauben, ohne dadurch an Volkstümlichkeit einzubüßen. Das Parlament besitzt keinen höheren Ehrgeiz, als den treuen Diener des Herrn zu spielen, den stummen Vollzieher seiner Befehle. In der Person des Königs verkörperte sich der nationale Einheitsgedanke, und der Bürger wußte, konnte auf Heller und Pfennig berechnen, was die nationale Einheit für ihn bedeutete. Das Auf-

Digitized by Google

hören jenes ewigen, kleinen Krieges der Barone untereinander, des Krieges von Stadt gegen Stadt, von Landschaft gegen Landschaft; das alte raufluſtige Rittertum, unter deſſen Herrſchaft Europa ein einziges, großes Kriegslager und Schlachtfeld gebildet hatte, ſah ſich gezwungen, die ſchweren Waffen beiſeite zu legen, und verwandelte ſich in einen höfiſchen Adel, der von der Sonne der Gunſt des ehemals ſo viel und heiß bekämpften Königs lebte. Die Mauern und Türme der Burgen fallen, die Burg verwandelt ſich in einen Palaſt, in ein Schloß, in einen anmutigen Landſitz, deſſen beſter Schmuck nicht mehr die Feſtigkeit und Sicherheit gegen feindliche Geſchoſſe iſt, ſondern die Schönheit, Bequemlichkeit und die den Reichtum des Beſitzers ankündende äußere und innere Pracht. Leben heißt fröhliche Feſte feiern, bankettieren, Maskeraden und Mummenſchanz treiben; der Ritter wird zum Hof- und Staatsbeamten, zum Krieger und Diplomaten, nicht mehr im eigenen Dienſt, ſondern im Dienſt des Königs und der Nation. Eine ungeheure Steigerung des Volkswohlſtandes, ein mächtiges Aufblühen von Handel, Induſtrie und Gewerbe, eine großartige Verfeinerung der ganzen äußeren Lebenshaltung, wie ſie der Reichtum mit ſich bringt, leiten, wie immer, ſo auch die Blüteperiode der engliſchen Poeſie ein. Das „fröhliche Alt-England" erwacht. Es wird viel gearbeitet, aber man will auch die Luſt des Daſeins genießen. Die Volksſpiele und Volksfeſte, die in Stadt und Land gefeiert werden, die Umzüge, die Vermummungen, die alten Naturfeſte, all die öffentlichen Beluſtigungen, an denen das Jahrhundert ſo reich iſt: ſie finden ein lachluſtiges, behäbiges Geſchlecht, dem die Geſundheit und Kraft aus den Augen leuchtet und das mit tauſend Zungen das Leben froh bejaht.

Der Blick des Engländers fällt auf das Meer hinaus und zum erſtenmal dämmert in ihm die Ahnung auf, daß das große Waſſer für ihn Reichtum, Macht und Herrſchaft umſchließt. Fünf Jahre nach Columbus erſter Fahrt gelangt Cabot an die Nordküſte Amerikas, Cabot, Drake und Cavendiſh führen als die erſten den Engländer auf den Ocean hinaus und weiſen ihn auf die Erwerbungen kolonialer Beſitzungen hin. Eine Kriegsflotte entſteht, und England wagt zur See den Kampf gegen die damalige Beherrſcherin aller Meere; Philipps II. unbeſiegliche Armada wird vernichtet, und Spaniens Oberherrſchaft zur See iſt damit für immer erſchüttert. England aber tritt in die Reihen der europäiſchen Großmächte ein. Ein ſelbſtbewußtes Volk, ſtolz auf ſeine Größe, auf ſeine Kraft und ſeinen Reichtum, wirft ſein Schwert in die Wagſchale der Geſchicke.

Dieſe lebendige und friſche, zu neuer Jugend erwachte Nation zeigt ſich für all die neuen im Ausland emporgekommenen Ideen vollkommen empfänglich; ſie erſchließt ihr Herz dem Humanismus, wie auch dem Geiſt der proteſtantiſchen Reformation. Aber ſie iſt auch weit genug von Rom und Wittenberg entfernt, daß ſie nicht einſeitig, nicht mit ausſchließlicher

Digitized by Google

Leidenschaft den neuen Ideen nachjagt und darüber den Zusammenhang mit der letzten Vergangenheit, mit der eigenen Geschichte und der bisherigen Entwickelung vergißt. Der Engländer zeigt sich bereits im Besitz des lebendigen Ich- und Nationalgefühls, welches das aus der Fremde Kommende im eigenen Geiste umwertet und sich nicht sklavisch von ihm unterjochen läßt, sondern Fremdes und Heimisch-Besonderes miteinander verschmilzt. Auf dem Altar des Humanismus opfert er nicht, wie der Italiener, die Volksseele und scheidet gelehrte und volkstümliche Bildung schroff voneinander, und in seinen religiös-kirchlichen Bedürfnissen offenbart er in dieser Zeit noch bei weitem nicht die Heftigkeit und den starken Eifer des deutschen Lutheranertums. Der Engländer des 16. Jahrhunderts ist in dieser Hinsicht im Grunde ein Humanist, noch gleichgiltiger gegen die Formen des Bekenntnisses, freigeistig, aufgeklärt, mehr um das Diesseits als um das Jenseits bekümmert, und macht aus Gewohnheit die äußeren Ceremonien mit, ohne innerlich tiefer vom religiösen Geist durchdrungen zu sein. Die englische Staats- und Episkopalkirche trägt diesen auf das Äußerliche gerichteten Charakter zur Schau; sie beharrt noch vielfach bei dem Wesen des alten Kultus und durchtränkt dieses mit vereinzelten reformatorisch-protestantischen Ideen. So spiegelt sich in der Seele der verschiedenen Völker, der Italiener, der Spanier, der Franzosen, der Deutschen, der Engländer die neue Welt der Renaissance und Reformation eigenartig und in immer neuer verschiedener Gestalt wieder. Jedes Volk hat seine besondere Vergangenheit und seinen besonderen Charakter, aus denen heraus es verstanden werden muß, aus denen heraus seine Wege und Ziele sich erklären lassen. Jedes bearbeitet einen Teil des Feldes der gemeinsamen Kultur- und Entwickelungsarbeit mit besonderem Erfolge und zieht Nutzen aus ihm; jedes bleibt an einer Ecke hinter der Entwickelung zurück und muß in späterer Zeit nachholen, was es in diesem Jahrhundert versäumte.

Die große Aufgabe der Zeit, in der europäischen Menschheit die schlummernden ästhetischen Sinne zu erwecken und zu erziehen, lösten Italien, Spanien und England. Spanien und England bedurften beide der Schulung durch die Italiener, welche die extremsten Nurkünstler, die genialsten Formalisten des Jahrhunderts waren. Neues Großes konnten jene nur zum Ausdruck bringen, wenn sie von den Söhnen Roms, Florenz und Ferraras die dazu notwendige veränderte und aufs höchste verfeinerte Technik erlernt hatten. Aber keine Kunst ist so sehr wie die Poesie eine Kunst des Geistes, keine wächst so sehr über das bloß Sinnliche hinaus, keine verkörpert wie sie das Sein des Menschen in seiner ganzen Gesamtheit, den hörenden und den schauenden, den fühlenden, den denkenden und wollenden Menschen. In jeder anderen Kunst bedeuten die Form und die Technik mehr als gerade in der Poesie, und kein Dichter, der nur ein großer Formalist ist, erreicht die eigentlichen Höhen seiner Kunst. Italien gelang das Größte

Digitized by Google

in den bildenden Künsten, aber in der Poesie wurde es von England und Spanien überflügelt. Gewiß waren diese ein paar glückliche Erben, die verzehren konnten, was Italien mit saurer Mühe erworben hatte und woran es seine ganze Geistesarbeit setzen mußte. Sie fanden die technische Arbeit im wesentlichen vollführt und konnten sich mit um so ungeteilteren Kräften dem Inhaltlichen zuwenden, dem Ausdruck des neuen Geisteslebens selbst, nachdem Italien die Ausdrucksmöglichkeit geschaffen hatte; die englischen und spanischen Poeten konnten positiv aufbauen, während die italienischen in der ironischen und skeptischen Negation des Kunstgeistes der Vergangenheit ihre Kräfte erschöpft hatten. Um die mittelalterliche Kunst zu zertrümmern, bedurften die Italiener des radikal-humanistischen Fanatismus, der keine andere Göttin anerkannte als die Antike. Engländer und Spanier konnten hingegen in die neue Welt hinüberretten, was von der Altvorderenpoesie als tief lebensfähig sich erwies, und demokratisieren, was in Italien noch durchaus aristokratischer Besitz war, Besitz der erlesensten und gebildetsten Geister der Nation. Die technischen Feinheiten und Neuheiten, die reinen formalen Schönheiten eines Kunstwerkes vermögen immer nur von wenigen, von den Künstlern selber und von den Dilettanten, den echten Kunstkennern und Kunstliebhabern, gewürdigt zu werden. Und solange eine neu sich entwickelnde Kunst wesentlich mit der Erneuerung, Erweiterung und Vertiefung der Formensprache beschäftigt ist, so lange wird sie immer von der großen Menge abgeschlossen bleiben, die sie doch nicht versteht, und an einer kleinen Gemeinde sich genügen lassen. So die italienische Renaissancedichtung. Engländern und Spaniern war das große Glück zu teil geworden, einen weiteren Schritt auf der Bahn der Entwickelung thun zu dürfen. Sie tragen das Geschenk der neuen Bildung in alle Volkskreise hinein, sie wandeln die Kunst der Künstler, der Kunstkenner und der Gelehrten zu einer volkstümlichen um, sie werfen die Schranken nieder, die bis dahin zwischen Volks- und Bildungskreisen errichtet standen. In einen großen See fließen die Quellen zusammen, die aus dem christlichen wie aus dem antik-heidnischen, aus dem heimisch-nationalen wie aus dem internationalen Kulturgebiet hervorströmten.

Und so stark drängt sich wie in Spanien so auch in England im höheren Geistesleben des Volks das rein dichterische Weltauffassungsvermögen in den Vordergrund, daß es fast alle Kräfte für sich in Anspruch nimmt. England vollendete sein Höchstes in der Poesie und erzeugt Hohes und Ewigdauerndes fast allein in der Poesie. Weder der Musik noch den bildenden Künsten ersteht ein größerer Meister, und auch in den Wissenschaften schafft es verhältnismäßig nicht viel. Zwei einsame große Geister nur, Thomas Morus und Francis Bacon (1561—1626), der Verfasser des „Novum organum scientiarum"! Jener beherrscht die ersten, dieser die letzten Jahrzehnte des 16. und vor allem die Anfänge des 17. Jahrhunderts.

Digitized by Google

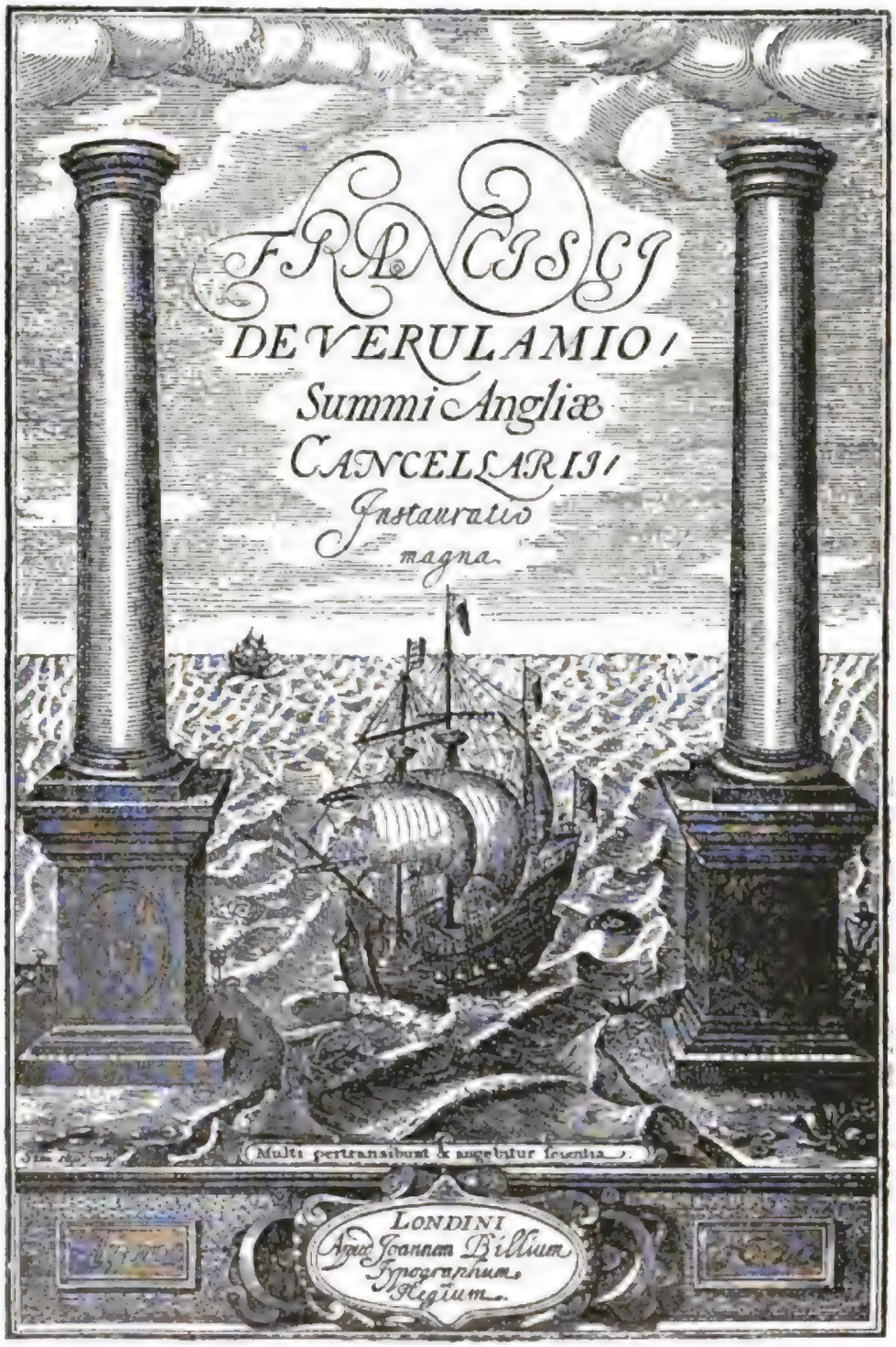
Fr. verulam Canc

Francis Bacon von Verulam.

(E. Edwin Bormann. Das Shakeſpeare-Geheimnis. Leipzig, Bormanns Selbſtverlag.)

Digitized by Google

Gleichwie Shakespeare und die großen Poeten in Italien und Spanien besitzt auch Bacon die großartige Objektivität, vermöge deren dieses Zeitalter so Erstaunliches leistete, die Ehrfurcht vor der Natur und ihren



Faksimile des Titelblattes von Bacons 1620 zu London erschienenen „Großen Erneuerung der Wissenschaften".
(S. Edwin Bormann. Das Shakespeare-Geheimnis Leipzig, Bormanns Selbstverlag.)

Digitized by Google

Erscheinungen wie vor den Thatsachen der Wirklichkeit, sowie das Mißtrauen gegen die „Idole", wie Bacon das nennt, gegen alle Vorurteile und Einbildungen, sowie das autoritäre Wissen. Und er wird sich klar über die Bedeutsamkeit dieser Geistesveranlagung. Die neue Wissenschaft muß sich frei machen von der Herrschaft der alten syllogistischen Wortweisheit. Ihre nächste und wichtigste Aufgabe ist die Sammlung von reinen Thatsachen, die vorurteilslose Veranstaltung von Experimenten. Erst von ihnen aus schreite sie dann zur Erkenntnis der Gesetze vor. So wird er zum Begründer der neuen auf der Erfahrung aufgebauten Wissenschaft. Und wenn er selbst auch noch keinen Nutzen aus seiner Methode ziehen konnte, so zeigte er doch als erster deutlich den Weg, auf welchem der menschliche Geist zu neuen vertieften Erkenntnissen der Natur und ihrer Zusammenhänge gelangen sollte. Ein stark dichterischer Zug geht durch seine Werke, Phantasie und Intuition beherrschen sie. Und einen ähnlichen Charakter tragen auch die Werke eines Robert Burton, dessen „Anatomie der Melancholie" in geistvollen Aphorismen, ähnlich wie die Essays Montaigne's, alle möglichen Lebensfragen streifen, eines Thomas Browne und anderer. Überall verraten sich versteckte Poetennaturen.

Die Dichtung der Übergangszeit.

Den glänzenden Festtagen der Poesie, da Chaucer lebte, folgte ein Jahrhundert öder und unfruchtbarer poetischer Dürre. In dem wilden und blutigen Gedränge innerer Bürgerkriege, in denen der Adel des Landes sich zerfleischt, in den Kämpfen der roten und weißen Rose, war die Leyer verstummt. Schottland bietet der flüchtig gewordenen Kunst eine Zufluchtsstätte und überflügelt für einige Jahrzehnte lang England. Chaucers Gestirn strahlt noch immer hell am Himmel und beherrscht die Geister, welche im letzten Viertel des 15. und im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts auftreten. Und während in Italien bereits die neue Dichtung das Feld erobert hat, steht England noch ganz im Bann der alten allegorisch-moralischen, satirisch-didaktischen, in Visionen und Träumen schwelgenden Kunst. Der heitere und weltfrohe William Dunbar, Hofpoet Jakobs IV. (geb. zwischen 1454 und 1460, gest. um 1520), darf das Haupt der schottischen Schule genannt werden; der ernstere und schwerfälligere Gawain Douglas (1474 oder 1475—1522) hat bereits den italienischen Humanismus kennen gelernt und schreibt die erste Übersetzung der Äneide, welche die Antike schon in ziemlich reiner Gestalt erkennen läßt, und David Lindesay (geb. um 1490, gest. vor 1558), ein Förderer der reformatorischen Bestrebungen, geißelt in

Digitized by Google

seinen Satiren, Allegorien und Visionen mit heftiger Bitterkeit den Klerus und die katholische Kirche, die Sittenlosigkeit des Hofes und die Höflinge.

„Die Epoche, die von Dunbar und Douglas ihren vornehmsten Glanz erhält, wird in England wesentlich durch drei Namen vertreten: Stephen Hawes, Alexander Barklay (geb. um 1476, gest. 1552) und John Skelton (geb. um 1460, gest. 1529). Hawes ist ein verspätetes Kind des Mittelalters, Barklay's Thätigkeit gemahnt in vielen Stücken an die des als Dichter viel bedeutenderen Douglas, in Skeltons Wesen und Produktion glaubt man gewisse Seiten von Dunbars Talent und Charakter in eigentümlicher Ausprägung wiederzufinden." (Ten Brink.) Die Skelton'sche Poesie bringt die Stimmungen und Tendenzen des Humanismus zum Ausdruck; sie ist kampflustig und schmähsüchtig und gipfelt in der Satire, die sich bald gegen allgemeine Schäden in Staat und Kirche richtet und ebenso oft in persönlichem Groll austobt. Gelehrsamkeit, eleganter Witz und feine bohrende Ironie, derbe und ausgelassene volkstümlich-englische Spaßlust schwirren durcheinander, und es fehlt auch nicht an den sinnlich-erotischen, zweideutigen und üppigen Ausgelassenheiten, wie sie in den neulateinischen Facetien daheim waren. Auch zu den dramatischen Unterhaltungen am Hofe Heinrichs VIII. trug er mehrfach bei. Noch sind die Moralitäten an der Tagesordnung, noch immer erscheinen die alten Verstandesbegriffe und Allegorien auf der Bühne. Aber der Skelton'sche Held „Großsinn" (Magnificense) ist doch schon individueller gefaßt, und er zeigt die Wandlung von einer allgemeineren Begriffs- zu einer Charakterallegorie. „Großsinn" stellt den liebenswürdigen, humanitären, aber auch schwachen und leicht verführbaren Menschen dar, den edel-großmütigen Verschwender, der, von allerhand bösen Geistern verlockt, zuletzt in die Gefangenschaft der „Armut" gerät. Dem Gefesselten erscheinen die „Verzweiflung" und das „Verderben", um ihn zum Selbstmord zu treiben. „Hoffnung" und „Buße" aber bringen Rettung und Erlösung. Berufsschauspieler gab es in England bereits seit Mitte des 15. Jahrhunderts, Richard III. und Heinrich VII. hielten sich an ihren Höfen festangestellte Komödiantentruppen, und diese fehlten auch nicht in der Umgebung der Großen des Reiches. Vor allem brachten diese zünftigen Schauspieler die Zwischenspiele, Interludien zur Aufführung, allerhand dramatische Dialoge und Disputationen, Maskeradenscenen allegorischen, moralischen und satirischen Inhalts und von geringem Umfang. Heinrich VIII. wandte diesen theatralischen Unterhaltungen eine erhöhte Teilnahme zu, und Schauspieler, Sänger und Musiker fanden an seinem üppigen vergnügungssüchtigen Hof zahlreiche Anstellung. Zu ihnen gehörte der humorvolle und witzige John Heywood, der Leiter einer königlichen Kinder-Komödiantentruppe, dessen sechs Zwischenspiele mit den Schwänken unseres Hans Sachs zusammengestellt werden dürfen. Ebensowenig wie diese kennen sie eine eigentliche dramatische Entwickelung, gleich ihnen tragen

Digitized by Google

sie einen moralisierenden und satirisierenden Charakter zur Schau und stehen schon mit einem Fuß jenseits der allegorisierenden Darstellungsweise, indem sie Gestalten des wirklichen Lebens, den Ablaßkrämer, Bettelmönch, den Pfarrer und Apotheker, humoristisch-komische Typen, wie einen Pantoffelhelden und ein zanksüchtiges Weib auftreten lassen.

In den folgenden Jahrzehnten, da die neue Kunst schon siegreich eingezogen, lebt die alte Kunst des Lehrens, Moralisierens und Satirisierens doch noch immer in einigen Erscheinungen fort. Thomas Sackville, einer der Verfasser der ersten regelrechten englischen Tragödie, schrieb einen „Beamtenspiegel" (The Mirror for Magistrates), eine moralisierende Darstellung von allerhand Ereignissen aus der Geschichte Englands; verschiedene Bearbeiter setzten das von ihm unvollendet gelassene Werk fort. Georg Gascoigne (1525—1577), Michael Drayton (1563—1631), der Verfasser des „Polyolbion", einer in Alexandrinern verfaßten topographischen Beschreibung Englands, John Davies (1570—1626), der von der Unsterblichkeit sang, und der Satiriker Joseph Hall (1574—1656) gehören hierher.

Die italienische Schule in England.

Wie die spanische und portugiesische, wie die französische Poesie, so empfing auch die englische Poesie neue entscheidende Anregungen von Italien her. Seit den dreißiger Jahren etwa beginnt das Verständnis für die große ästhetische Revolution, die sich im Süden vollzogen hatte, jenseits des Kanales heranzudämmern. Die Kunst befreit sich allmählich von der Herrschaft des Verstandes und aus den Fesseln der Didaxis und Allegorik. Sie sieht nicht länger mehr in dem Moralisieren und Lehren den letzten und wichtigsten Zweck des dichterischen Schaffens. Die Poesie wird zum Ausdruck des gesamten Innenlebens, eines neuen verfeinerten und gesteigerten Innenlebens, das mit reinerer und ausgebreiteter Freude der Welt und ihren Erscheinungen sich hingiebt. In dieser Hingabe an das Objekt hatten die Italiener schärfer und lebendiger dieses in ihre Seele aufgenommen, und sie kosteten es in allen seinen Farben- und Formenreizen aus, in seinem ganzen malerischen und plastischen Zauber. Durch die liebevollere und klarere Erfassung und Aufnahme der Weltbilder aber ward die Einbildungskraft in einer Weise gehoben und befruchtet, wie sie dem Mittelalter noch fremd war. Die neue Bildung der Renaissance, die in England Wurzeln geschlagen, hatte die ersten Keime zu dem Verständnis für die Kunst des Phantasierausches, wie sie in Italien herangewachsen, ausgestreut. Diese

Digitized by Google

kommt von Italien herüber, entzückt durch ihre neuen Reize alle für Poesie empfänglichen Seelen, wurzelt sich mehr und mehr fest, paßt sich dem veränderten Klima an, treibt neue Keime und bringt neue Früchte hervor. Und mehr und mehr verliert sie ihren Charakter als Treibhauspflanze, mehr und mehr das Gepräge ihrer Abstammung aus dem Süden, um sich zuletzt ganz und gar in ein einheimisches, nationales Gewächs zu verwandeln. Damit jedoch die englische Poesie fähig war, dem sich immer reicher entfaltenden Phantasieleben den entsprechenden dichterischen Ausdruck zu geben, die volle innerliche, den Inhalt unmittelbar gestaltende Form, bedurfte das sprachliche Werkzeug der Verfeinerung und höheren Ausbildung. Die ganze formale Technik mußte eine reichere und bessere werden, in die Sprache an Stelle der gelehrten und pedantischen Trockenheit und Nüchternheit ein erhöhter Glanz und neue Pracht sich einfinden, edle Würde und Gewähltheit des Ausdrucks, eine reichere Bildlichkeit, entsprechend dem schärferen und lebendigeren Sehen des Dinges, das, möglichst wie es in der Natur dasteht, mit seinen Farben und Formen der Phantasie sich einprägen soll. Die holperige Versbildung weicht einer kunstvolleren Metrik und Rhythmik, die Eintönigkeit in der Zusammensetzung der Verse einer reicheren Verschiedenheit und einem Wechsel der Formen. Reicher werden die Reime, wachsen an Schönheit und werden in ihrer Bedeutung für das Kunstwerk tiefer erkannt. Wohllaut und Melodie nehmen zu. Die Dichter lernen ihre Gedanken, Vorstellungen und Empfindungen besser komponieren, das, was ihnen das Wichtigste ist, zu sagen, an der nachdrücklichsten Stelle zu sagen und das weniger Wichtige ihm unterzuordnen, die Weitläufigkeiten zu vermeiden, die rechten Lichter und Schatten zu verteilen. Die Gestalten, Stoffe und Gattungen, in denen die neue Poesie im Süden am charakteristischsten sich geoffenbart hatte, halten ihren Einzug in die englische Dichtung, die romantisch-ritterliche Epik, die Schäfer- und die ganze höfische Maskeraden- und Festzugspoesie.

Die ersten Bahnbrecher des neuen Geschmacks, die ersten Schüler der Italiener, kommen aus den Kreisen des vornehmen höfischen Adels, der sich um König Heinrich VIII. scharte und die feinere und edlere Bildung und Gesittung der höheren Gesellschaft Italiens bewunderte und sich anzueignen trachtete. Die Poesie nimmt wie unten im Süden ein gesellschaftlich-höfisches Wesen an, und sie ist zunächst eine Kunst des Reichtums, des Luxus, der eleganten Unterhaltung und des eleganten Benehmens, der Galanterie und der Liebesspiele. Und zwar vollzog sich der Umschwung auf dem Gebiete der Lyrik. Sie übernimmt den Geist und die Formen der zeitgenössischen italienischen Lyrik, und wie diese ganz und gar in den Bahnen Petrarca's verharrte, so ergab sich auch die englische vollkommen dem Petrarkismus. Sie ward so gut wie ausschließlich Liebeslyrik und wiederum vorzugsweise Lyrik einer schmachtenden, unsinnlichen Liebe zu

Digitized by Google

einem höheren verklärten, den Begierden entrückten weiblichen Ideal, ſpiritualiſtiſcher Natur und voll platoniſcher Schwärmereien. Der Ritter Thomas Wyatt (oder Wiat), geboren 1503 und geſtorben 1542, war als Vierundzwanzigjähriger in Italien geweſen und beſuchte auch zu verſchiedenen Malen als Geſandter Frankreich und Spanien. Er führte die Form des Sonetts in die Litteratur ſeines Vaterlandes ein, welche ſeitdem lange Zeit hindurch die herrſchende Form der Lyrik blieb, und verkündete den Ruhm Petrarca's. Seine Verſuche, die neue Form zu überwältigen, haben noch viel Mühſeliges an ſich und verraten ein ſchweres Ringen mit Reim und Rhythmik, und ſeine Sonette ſind zum größeren Teil nur Überſetzungen oder allerſklaviſchſte Nachahmungen des großen Italieners. Mit reicherer Begabung ausgeſtattet, führte Henry Howard, Earl of Surrey (geſtorben, ungefähr 31 Jahre alt, auf dem Schafott am 27. Januar 1547 nach einem reichbewegten erfahrungsvollen Leben voll romantiſcher Ereigniſſe), das Werk Wyatts fort, „der eigentliche Begründer der neuengliſchen Metrik“, welcher die neue Kunſt nach der formalen wie inhaltlichen Seite hin vertiefte. Reiſen in Italien ließen auch ihn die neue Poeſie an der Quelle ſtudieren. Seine Laura, die er in Sonetten unter dem Namen Geraldine beſang, war die noch im Kindesalter ſtehende Tochter des Earl of Kildar, Eliſabeth Fitz-Gerald. Mit dem ſogenannten blank verse, dem ungereimten fünffüßigen Jambus, dem bevorzugten Verſe Shakeſpeare's, beſchenkte Surrey als erſter die Litteratur ſeiner Heimat, als er in ihm das zweite und vierte

Thomas Wyatt.
Nach einem Originalgemälde im Beſitz des Earl of Rommey.

Digitized by Google

Buch der „Äneide" übersetzte. Das ganze Jahrhundert der Renaissance war jedoch der Lyrik nicht günstig. Ebensowenig wie in Italien erstand ihr auf englischem Boden ein wahrhaft großes Originalgenie, das wirkliche neue Bahnen einschlug und die Kunst aus der Studierstube und dem Salon, aus der gelehrten Nachahmung und den Banden des Klassicismus, sowie aus der Welt der Galanterie herausführte. In England sah es noch viel trübseliger aus als in den Litteraturen des Südens. Wohl entstanden die Sonette zu Tausenden, wohl war das Sonettedichten geradezu eine Mode in der vornehmen Gesellschaft, und der Namen der Lyriker sind überviel, wohl ein jeder Dichter versuchte sich in dieser Form — Philipp Sidney, Thomas Sackville, Sir Walter Raleigh, Drayton, Samuel Daniel, Wither u. s. w., — aber für die Kunst kam dabei so gut wie nichts heraus.

Henry Howard, Earl of Surrey.
Nach dem Gemälde von Hans Holbein und einem Stich von G. Vertue.

Das Dreigestirn John Lily, Philipp Sidney und Edmund Spenser vollendete dann die formalistischen Bestrebungen der Zeit und gab der Einbildungskraft den mächtigen Aufschwung, daß die Poesie wie in Italien phantasietrunken die glänzendsten und üppigsten Bilder entrollen konnte und in den wundervollsten Farben und Formen sich schwelgend erging. Ein halbes Jahrhundert etwa hatte es seit den ersten Regungen des neuen Geschmackes gedauert, bis er die Bildung in ihre Tiefen hinein durchdrungen. Ein neues Geschlecht war herangewachsen, von früh auf in ihm erzogen, nicht nur mehr den italienischen, sondern nun auch den spanischen Einflüssen zugänglich. Jene drei sind nahe Altersgenossen, Kinder der ersten fünfziger Jahre; Lily und Sidney waren 1554 geboren, Spenser zwei Jahre früher. Ihre epochemachenden Werke aber erscheinen

in den achtziger und neunziger Jahren, Lily's beiden Euphues-romane 1579/80 und 1581, Spensers „Schäferkalender" 1579 und seine Hauptdichtung „Die Feenkönigin" 1590—1596, Sidney's „Arcadia" vier Jahre nach dem Tode des Dichters, 1590.

John Lily (gest. 1606) ist der Stil- und Wortphantastiker der Zeit, der Bahnbrecher des phantastischen Geschmacks im sprachlichen Ausdruck. All die Bestrebungen nach Erhöhtheit und Gewähltheit und Originalität der Rede, nach blühender Bildlichkeit, nach scharfen und brennenden Gegensatzwirkungen, nach einer phantasievollen und geistreichen Sprache treibt er auf den äußersten Gipfel hinaus. Auch in der italienischen und spanischen und bei d'Aubigné u. a. in der französischen Litteratur hatte diese Sucht frühzeitig zu allerhand Künsteleien, Gesuchtheiten und Übertreibungen, zur Koketterie und Geziertheit geführt. Und schon im Jahre 1531 hatte der ihr erwachsene „kostbare Stil" mit der englischen Übersetzung des spanischen Romanes „Das Buch des Marcus Aurelius" von Guevara in England Eingang gefunden. Lily aber machte ihn erst zum Modestil der gesellschaftlichen Unterhaltungs- und der Sprache der Poeten. Er feiert ganze Stilorgien, überladet die Sprache mit rednerischen Figuren, den gesuchtesten Vergleichen und gewagtesten und dunkelsten Bildern; er redet beständig in Antithesen, Anspielungen und Witzen, die auf Gleichklang der Worte beruhen, und sucht eine Gleichmäßigkeit des Satzbaus, die wieder im Gegensatz steht zu dem Durcheinanderquirlenden der Teile, aus denen der Satz zusammengesetzt ist. Seine beiden Romane „Euphues, Anatomie des Geistes" und „Euphues und sein England" haben keinen andern Zweck, als den Verfasser in diesen rein formalistischen Kunststücken, in dieser manierierten Sprache glänzen zu lassen. Aber sie entsprach der Phantasietrunkenheit der Renaissancemenschheit als eine Fehlsprache, aufs innigste und organischste verknüpft mit den wunderbaren Vorzügen des neuen Geisteslebens, und jeder, der auf feinere künstlerische Bildung Anspruch erhob, bemühte sich, euphuistisch zu reden. Der „Euphuismus" ward zur Sprache der Hofherren und Hofdamen der Königin Elisabeth und grassierte in der Poesie. Keiner konnte sich seiner Gewalt entziehen und auch der Größte nicht, Shakespeare.

Philipp Sidney, einer der glänzendsten Ritter des Jahrhunderts, der Polens Krone ausschlagen durfte und nach einem romantisch bewegten Leben 1586 an einer in der Schlacht bei Zutphen empfangenen Wunde verstarb, begründete mit seiner „Arcadia" für England den „ritterlich-schäferlichen Roman" und schrieb mit Schwung und Feuer eine Abhandlung zur Verteidigung der Poesie. Der hervorragendste, echteste und ursprünglichste Poet aber von allen, die in den Wegen der Italiener gingen, war Edmund Spenser, aus einer alten, mit vornehmen Häusern verwandten Familie entsprossen, wie Chaucer in der hohen Aristokratie und in der höfischen Welt zu Hause, Günstling und Freund Sir Walther Raleighs und Sidney's.

Digitized by Google

Seine letzte Lebenszeit verlief jedoch unglücklich. Ein Aufruhr beraubte ihn Oktober 1598 ſeines Beſitzes in Irland und zwang ihn zur Flucht nach England, wo er bald darauf, wie es heißt, im größten Elend in einem Londoner Wirtshaus am 16. Januar 1599 ſeinen Geiſt aufgab. Wie die italieniſche Poeſie in Arioſt gipfelte, ſo ſteht an der Spitze der italieniſchen Schule Englands Edmund Spenſer, der von Arioſt unmittelbar ſeinen Ausgang nahm und deſſen innerlichſte rein künſtleriſche Geſtaltungsfreude vollkommen mit empfand. Die Kunſt des reinen Phantaſierauſches enthüllt ſich bei ihm in ihren vollendetſten Zauberreizen. In ſeiner „Feenkönigin“ verpflanzt er das ritterlich-romantiſche Epos auf den Boden ſeiner Heimat, das Epos der Bojardo und Arioſt. Die Liebeswerbungen des Prinzen Arthur um Gloriana, die Königin der Feen, bilden den Mittelpunkt der Handlung, die keine Handlung iſt, nichts als eine Aneinanderhäufung von allerhand Begebenheiten, das bekannte Märchendurcheinander von irrenden Rittern und Jungfrauen, Zauberſchlöſſern, Kämpfen mit Rieſen und Ungeheuern u. ſ. w. Antike und mittelalterliche Fabelwelt, heidniſche und chriſtliche Mythologie bunt gemiſcht. Auf die Kunſt, zu erzählen, durch Geſchichten zu unterhalten, verſteht ſich Spenſer weit weniger als der Dichter des „raſenden Rolands“. Die Freude daran iſt bei ihm ſchon weiter zurückgetreten und feſſelt ihn lange nicht in dem Maße wie den Italiener. Eine große Steigerung hat dafür die Arioſto'ſche Luſt an der Wiedergabe glänzender und farbiger Phantaſiebilder erfahren. Die Erzählung erſtickt faſt unter ihrer Überfülle, der Bau der Handlung, die Kompoſition verſchwindet unter dem Laubwerk der blühenden und bunten Schilderungen. Spenſer läßt ſich

Philipp Sidney.
Nach einem Stich von Andreas Baillant.

Digitized by Google

von dem Strom ſeiner Einbildungskraft tragen und fortreißen. Mit den Augen der großen zeitgenöſſiſchen Maler und Bildhauer Italiens blickt er in die Welt hinein. Überall ſieht er Farben glühen, ſchöne Formen ſich runden. Und mit epiſcher Behaglichkeit, mit der vollkommenen Ruhe des objektiven Dichters ergiebt er ſich ſeiner Schilderungsluſt. Die Schilderung herrlicher Zaubergärten, wunderbarer Märchenlandſchaften und köſtlicher Bauwerke, — körperlicher Schönheiten und koſtbarer Gewänder, — phantaſtiſch-allegoriſcher Geſtalten und maskenſchimmernder Umzüge und glänzender Feſtmahle iſt für ihn Anfang und Ende aller Poeſie. Er iſt noch üppiger, prunkvoller und ausladender in der Wiedergabe ſolcher Phantaſiebilder denn Arioſt, weichlicher und auch ſchwulſtiger und manierierter. Er iſt noch mehr Träumer und ein der Wirklichkeit entfremdeter Romantiker und kennt daher nichts von dem herberen und männlicheren Geiſt der Ironie des Italieners. Er betrachtet ſeine Märchenritterwelt mit den Augen der Sentimentalität, darin näher Taſſo verwandt, und erhöht ihre Bedeutung durch eine reiche Allegoriſtik. In ſeinen Geſtalten ſollen wir zugleich verperſönlichte Tugenden und Laſter erblicken. Auch die rein formaliſtiſchen Beſtrebungen finden in der Spenſer'ſchen Poeſie eine Krönung. Auf den melodiſchen Wellen ihres Verſes ſich wiegend, glänzt die Kunſt im Beſitze aller Reichtümer, die ſie erſtrebt hatte. Verwickelter noch und üppiger ſtrebt die Spenſerſtrophe mit dem vielfacheren Klang des Reims einen noch höheren Wohllaut an als die Ottaverime Arioſts. Die Stellung der Reime läßt dieſe noch ſinnlicher und lauter in die Empfindung hineinklingen. Wohl wiederholt ſich der Reim des erſten Verſes nur einmal, und zwar im dritten Verſe wieder, vierfach dafür der Reim des zweiten Verſes, und zwar an vierter, fünfter und ſiebenter Stelle, während ein dritter dreifach klingender Reim den ſechſten, achten und neunten Vers miteinander verbindet.

Um dieſelbe Zeit ungefähr, als Lily, Sidney und Spenſer mit ihren Werken hervortraten, vollzog ſich dann der große Umſchwung der engliſchen Poeſie. In ihrer Entwickelung war ſie zu der Höhe der italieniſchen gelangt und hatte alles gelernt, was ſie in der Fremde lernen konnte. Aber ihr Beſtes gab ſie erſt, als ſie aus einer koſtbaren Treibhauspflanze in ein heimiſches Gewächs ſich umwandelte. Sie war eine Kunſt des Luxus und mußte eine Kunſt der Lebensnotwendigkeit werden, Ausdruck des innerſten Ringens der Lebensanſchauungen des Volkes. Und das konnte ſie nur, wenn ſie dem Leben, wenn ſie dem ganzen Volk ſich zuwandte. Sie durfte nicht nur reine Phantaſiekunſt ſein und eine Phantaſiewelt wiederſchildern.

Digitized by Google

Man glaubte nicht an die Menſchen, von denen ſie berichtete, und an die Wahrheit ihres Seins. Ein großes, das größte Gebiet hatte die Phantaſie noch nicht betreten, — das der Wirklichkeitsbeobachtung. Hier erſt konnte ſie national-heimiſch und volkstümlich werden. Erſt die Umwandlung der klaſſiciſtiſchen und romantiſchen Poeſie in eine nationaliſtiſch-realiſtiſche Dichtung brachte das Letzte und Größte.

Das Drama Shakeſpeare's und ſeiner Zeitgenoſſen.

Gegen Ausgang der achtziger Jahre iſt es, Englands Macht und Ruhm feſter gegründet als je, und Königin Eliſabeth, die ſeit dreißig Jahren auf dem Thron ſitzt, darf es im Bewußtſein auf die Kraft des Volkes und auf ihre eigene Volkstümlichkeit wagen, den letzten vernichtenden Schlag gegen ihre langgehaßte Gegnerin zu thun und die Erbitterung des ganzen katholiſchen Europa gegen ſich wachzurufen. Maria Stuart wird hingerichtet, und noch ſtürmiſchere Erregungen bringt das nächſte Jahr 1588: den ſpaniſchen Krieg und den großen Sieg über die Armada. Weit Herrlicheres aber bereitet ſich in einigen von den hohen Politikern gewiß nicht beachteten und vom ehrſamen Bürger ſtets verachteten Kreiſen vor. Eine wilde Gärung hat die litterariſche Jugend ergriffen, und in den Londoner Schenken ſitzen die jungen Feuerköpfe, die Zwanzigjährigen, knapp Dreißigjährigen, begeiſtert, ſich begeiſternd, lärmend, disputierend, deklamierend wieder einmal bei einander, um das Weltall zu reformieren, angeekelt vom „Geſetz, das noch keinen großen Mann gebildet hat", trunken von der „Freiheit, die Koloſſe und Extremitäten ausbrütet." Die Bohémiens, die Zigeuner, die Proletarier des Geiſtes, die den Sauerteig in der Litteratur abgeben, die eigentlichen Revolutionenmacher, welche im Kampf der Entwickelung, im Kampfe des Neuen gegen das Alte, des Lichtes gegen die Finſternis ſo oft als die erſten Schützen vorangehen und auch eine Großmacht, die des ewig vorwärts drängenden Geiſtes, bilden, die geſchworenſten Feinde alles Philiſtertums und alles Konſervativismus, rüſten ſich wieder einmal zu einem großen Waffengang. Haarbuſchige Geſellen, etwas abgeriſſen in den Kleidern und keinen Heller in den Taſchen, verraten die Stürmer und Dränger des Eliſabethaniſchen Zeitalters ihre Herkunft aus ganz anderen ſozialen Schichten, als denen die eleganten Italianiſten, die Wyatt, Surrey, Sidney entſtammten. Sie haben nicht die Luft des Hofes getrunken, ſie ſind nicht in glänzenden Prunkgemächern herangewachſen und in einer Welt des Luxus groß geworden, — Kinder des arbeitenden Volkes, wohl zumeiſt aus kleinbürgerlichen Kreiſen hervorgegangen, voll Wiſſens-

Digitized by Google

hungers, aufgeweckten Geiſtes, kommen ſie auf die Univerſitäten und führen dort das Leben armer Studenten, voller Entbehrungen und von täglichen Sorgen ums Brot. Aber ſie haben heißes Blut in den Adern und verſpüren den großen Hunger der Renaiſſancemenſchheit nach allen ſinnlichen wie geiſtigen Genüſſen. Mehr Künſtler denn gelehrte Naturen, unruhig von einer Disziplin zur anderen überſpringend, abgeſtoßen von dem trockenen, einförmigen Gang der methodiſchen Schularbeit, bringen es die wenigſten zu einem regelrechten Abſchluß ihrer Studien, zu akademiſchen und ſtaatlichen Würden und Ämtern oder zu einem geordneten bürgerlichen Ruf. Als freie Litteraten ſuchen ſie ſich durchzuſchlagen, und das hieß damals noch, ebenſoviel Freiheit wie Elend auf ſich nehmen, von der Hand in den Mund leben und jenes echte Bohémiendaſein führen, das zwiſchen harter Entbehrung und einer eben durch die Entbehrung wachgerufenen Ausſchweifungsſucht auf und ab ſchwankt. In enger Gemeinſchaft verkehren ſie vor allem mit den Schauſpielern, und der eine und andere, wie es von Marlowe und Greene berichtet wird, verſucht ſich auch als Darſteller auf den Brettern. Gewiß geht es zu Zeiten wild und zügellos unter ihnen zu, bald herrſchte Faſtnachts-, bald Aſchermittwochsſtimmung, und mancher mag ſchließlich wie Robert Greene dem Reue- und Bußteufel verfallen ſein. Toll gelebt und elend geſtorben: das iſt das Los von ſo manchem dieſer Stürmer und Dränger, in deren Kreiſen die neuen Gedanken und Empfindungen des Jahrhunderts mit jugendlich überſchäumender Begeiſterung, mit allem Radikalismus und Fanatismus aufgenommen wurden. Machiavelli hat in Marlowe einen enthuſiaſtiſchen Bekenner gefunden, und wie er, ſo ſchwärmen viele Jünglingsſeelen von dem Über- und Kraftmenſchen, der ſelbſt alle Sünden und Verbrechen auf ſich laden darf, wenn er dabei nur groß iſt, ein gewaltiges Ich, eine die Welt niederwerfende Siegernatur. Das Leben mit allen Organen umklammern und den Tod verachten, ſterben mit einem Witz auf der Zunge, mit einem gleichmütigen Achſelzucken, — das Leben eine einzige wildlodernde Flamme, dem Genuß einer einzigen großen Leidenſchaft dahingegeben und dann gleichmütig das ſchwarze Nichts aufſuchen, in das All verflattern — das iſt das Lebens- und Menſchheitsideal, das in den Londoner Schenken die jungen Dichter ſich preiſen, und welches die neue Poeſie erfüllen ſoll. Skeptiſche, freigeiſtige und atheiſtiſche Stimmungen herrſchen bei ihnen vor, und an die Stelle des mittelalterlich-chriſtlichen Gottes iſt die Natur getreten. Wie unter den Stürmern und Drängern der Jung-Goethe'ſchen Zeit kein Ende war des Redens von Shakeſpeare, ſo bewundern die Eliſabethaner die zeitgenöſſiſchen italieniſchen Poeten. Man weiß, was man der Kunſt dieſes Landes verdankt, und fühlt ſich ihr verpflichtet. Aber auch die neuen Spanier ſtudiert man mit heißem Bemühen, ferner Seneca, Plautus und Terenz. Einige dieſer Eliſabethaniſchen Bohémiens, wie Robert Greene und Thomas Naſh, haben das große Land der Sehnſucht,

Digiti

das Heimatsland der neuen Poesie, selber aufgesucht und bereist, mit Spannung und Erregung verfolgt man die Vorgänge und Ereignisse der italienischen und spanischen Litteratur, — in der Unterhaltung liebt man es, seine Rede mit italienischen Phrasen und Worten prahlerisch auszustatten, und wer ein echter Moderner sein will, der spricht in scharfen Antithesen, Wortwitzen, phantastisch, malerisch, gewunden und umschreibend, wie Italiener und Spanier und wie der Euphues-Roman.

Aber das sind bei ihnen nur noch äußerliche Ateliermanieren. Die Schule der Italiener mußte auch von ihnen durchlaufen werden, um in den Besitz all der neuen formalen Errungenschaften und Techniken zu gelangen, und sie waren stolz auf ihren Studiengang und auf ihre Lehrer, so daß es erklärlich ist, wenn sie dann und wann mit dem Umgang prahlten, den sie genossen hatten, und sich wie jene räusperten, um aller Welt zu zeigen, daß sie jene sich hatten räuspern sehen. Die eigentlich formalistische Arbeit hatten die adeligen Poeten, die eleganten Italianisten bereits geleistet, und die Jüngeren erblickten neue Bahnen vor sich, Wege, die über die Schule und über die Grenzen der Nachahmung hinausführten. Dem Volke entstammend, mit ihm verwachsen und mit ihm fühlend, groß geworden in all den Stimmungen und Gedanken, unter den Bildern und Vorstellungen, welche in den breitesten Schichten des Volkes vorherrschen und daher das eigentliche Wesen heimisch-nationalen Innenlebens zum Ausdruck bringen, — sind sie im ganz anderen Maße Engländer, Kinder ihres Volkes und Landes geblieben denn die aristokratischen Poeten damals, die Mitglieder der stets internationaler gesinnten, vornehmen Welt. Und damit führen sie eine Kunst herauf, die mit ihren tiefsten Wurzeln im heimischen Wesen ruht.

Wir stehen an einem großen Wendepunkt in der Entwickelungsgeschichte der europäischen Litteraturen. Zum erstenmal offenbart sich klar und rein das Wesen der wahrhaft germanischen Poesie, und zum erstenmal tritt eine germanische Dichtung der romanischen in voller und glänzender Rüstung entgegen. Seit der Begründung der Herrschaft des Christentums hatte der Romanismus auch die Kunst der deutschen Völker in Fesseln geschlagen und beherrschte ihren Geist und ihre Formen. Die englische und deutsche Poesie trugen einen ausgeprägt französisch-italienischen Charakter, in der Zeit der ritterlichen Minnepoesie sowohl wie in den letzten Jahrhunderten, welche die allegorisch-moralische Dichtung heraufgeführt hatten. Nur schwach und vereinzelt lodert hier und da eine Flamme germanischer Rassenkunst empor, und erst die englischen Dramatiker der Elisabethanischen Zeit schürten sie zu einem mächtigen Feuer an. In ihrem innersten Wesen sind deren Schöpfungen von allem, das bisher in der Poesie geschaffen wurde und das zu gleicher Zeit in Frankreich, Italien und Spanien entstand, in mannigfachen Punkten verschieden.

Digitized by Google

Der germaniſche Kunſtgenius faßt die Welt anders auf als der romaniſche, drängt ſich mit neuer Betrachtungs- und Empfindungsweiſe hervor, und ſchwer iſt nur, zu entſcheiden, wie weit die Veränderungen in der Poeſie durch Raſſen- und wie weit ſie durch Kulturfaktoren bedingt werden. Es war germaniſcher Raſſengeiſt und zugleich die neue allgemein geiſtige Bildung, der Renaiſſancegeiſt, welche die Eliſabethaner auf einmal befähigte, den Menſchen als Individuum in einer Schärfe und Deutlichkeit aufzufaſſen, wie es bisher keine Kunſt der Vergangenheit vermocht hatte. Die Menſchen Arioſts ſind in ihrem letzten Kern noch die Menſchen des Ritterromans, Menſchen, die wunderbar viel erleben, ſehen und ſchauen, ohne daß dieſes Erleben tiefere Bedeutung für ihr Innenleben gewinnt. Ihr Daſein iſt ein ganz nach außen gerichtetes; ſie ſtehen unter der Gewalt überirdiſcher Mächte, wie der mittelalterliche Menſch ſich ganz in der Hand Gottes fühlte, und werden nach Laune der Phantaſie bald hierhin und bald dorthin geſchoben. Die Kunſt ſchafft noch nichts anderes als Marionettenfiguren, ausgeziert mit tauſend ſchönen Kleidern, geſchnitzt in den wohlgefälligſten Körperformen, aber doch nur lebloſe Weſen. Das ſpaniſche Drama brachte eine verfeinerte und vertiefte Auffaſſung, wie ſie einſtmals dem antiken Schauſpiel geläufig war: den typiſch geſtalteten Menſchen, der immer noch an den Fäden einer Handlung als Puppe gelenkt wird, aber doch als Träger eines beſtimmten Gefühlslebens Wert und Bedeutung beſitzt und damit zum Leben erwacht iſt. Darüber hinaus thaten nun die Eliſabethaner in England den großen und entſcheidenden Schritt: die Handlung trägt nicht den Menſchen, ſondern der Menſch trägt die Handlung. Jene beſtimmt nicht dieſen, ſondern dieſer beſtimmt jene. Nicht überirdiſche Mächte, nicht ein Schickſal, oder wie man es ſonſt nennen mag, bewegen den Menſchen nach ihrem Willen und ihrer Laune, ſondern der Menſch ſchafft ſelber ſich ſein Schickſal, Handeln und Thun fließen aus ihm hervor. In ſeinem eigenen Innern liegen die treibenden Kräfte. Und damit tritt eigentlich erſt der Menſch als der wahrhaft bewegende Faktor in den Mittelpunkt der Dichtung. Die Geſchehniſſe nicht mehr, die Spannungen, die Verwickelungen und Intriguen, ſondern die Quellen, aus denen die Ereigniſſe hervorſtrömen, feſſeln von nun an den Künſtler. Nicht das, was geſchieht, ſondern wie etwas geſchieht, beſchäftigt ſeine ganze Aufmerkſamkeit. Der Menſch iſt Träger und Urheber ſeiner Handlungen! Mit dieſer intuitiven Erkenntnis hört die Kunſt der Abenteuer auf, und es beginnt die Kunſt der Darſtellung des Seelenlebens. Die Eliſabethaner wollen nicht mehr durch bunte Handlungen ergötzen, nicht mehr moraliſieren und belehren, ſatiriſieren und ironiſieren, Sittenſchilderungen entwerfen, wie auch der ſpaniſche Schelmenroman es that; im Beſitz alles deſſen, was die Renaiſſancezeit, was die Italiener für die Eroberung der objektiven Welt gethan haben, richten ſie von neuem den Blick in das Innere hinein

Digitized by Google

und auf das menschliche Ich, durch welches die Außenwelt erst Form und Farbe empfängt. Mit aller Kraft und junger Begeisterung werfen sie sich auf das neuerschlossene Gebiet, welches die Kunst der ganzen Vergangenheit nur an den äußeren Grenzen erobert hatte, und das auch heute noch dem Wandrer immer neue, unerforschte Gegenden zeigt. Ganz zugewandt der psychologischen Beobachtung des Menschen, haben sie dessen Thaten und Handlungen als notwendige Äußerung seines Innenlebens erkannt. Deren Verschiedenheiten und Gegensätze erwachsen aus den Verschiedenheiten der menschlichen Natur, aus der Mannigfaltigkeit der in der Welt vorhandenen Ichs. Jeder einzelne trägt ein besonderes Wesen zur Schau, eine Eigenart, wie sie nur ein einziges Mal in der ganzen Welt vorhanden ist. Und gerade dieses Besondere, das Einzelpersönliche darzustellen, lockt die Künstlerkraft. Der ewig sich gleiche Typus des primero galan, wie ihn das spanische Drama noch kennt, löst sich in eine Fülle von Liebhabern auf, von Individuen, die sich lebendig voneinander abheben, und von denen jeder einige ihm besondere Züge aufweist. Mit ganz anderer wunderbarer Deutlichkeit stand jetzt der Mensch in der Dichtung da, angenäherter der Natur, die niemals Begriffe schafft, sondern immer nur Einzelwesen, nicht mehr der Mensch, sondern ein Mensch, ein einzelner, ein einziger, und eine neue, große Glut beseelt die Dichterseelen: die individuellen Feinheiten und Intimitäten immer schärfer wiederzugeben, einen einzelnen Menschen in der ganzen Saftfrische der Wirklichkeit, in der breiten Fülle und mit all den Mannigfaltigkeiten des Lebens zu verkörpern, sein Inneres zu zergliedern, seine Empfindungen und Stimmungen, seine Leidenschaften in allen ihren Äußerungen zu beobachten und ein möglichst reichfarbiges Gemälde von ihnen zu entwerfen.

Gewiß bedurfte es der ganzen neuen Bildung der Renaissancezeit, damit die Kunst überhaupt fähig war, in solcher Weise die Natur zu betrachten und zu durchschauen und in ihr Wesen, in ihre Geheimnisse einzudringen. Die Kunst des Individualismus, der Seelenmalerei, der Charakterdarstellung — was bedeutet sie anderes als die tiefste und innerlichste Offenbarung jenes fanatischen Ichkultus, den die Zeit trieb, jenes den Menschen vergötternden Humanismus, der die Erde vom Himmel losgelöst und den Gott entthront hatte? Noch tastete die Wissenschaft, die Vernunft umher, klar zu werden über das, was in der Menschheit an Gedanken gärte, noch dauerte es geraume Zeit, bis sie klar und deutlich die neue Welt und die neue Menschheit in ihrem Wesen durchschaute — als schon die ahnende Dichtung, darin immer der Wissenschaft voraneilend, in ihren Gebilden den neuen Menschen geoffenbart hatte.

Auch in Spanien war durch Shakespeare's Zeitgenossen, den einen und einzigen Cervantes, eine echte und reine Individualcharakter-Poesie begründet worden; doch blieb sie hier etwas Vereinzeltes und Einsames,

Digitized by Google

Ausdruck eines großen Genius, nicht eines ganzen Künstlergeschlechts. Etwas durchaus anderes scheint sie für England gewesen zu sein: Rassenkunst, Nationalkunst. Und wenn man bedenkt, wie in den nächsten Jahrhunderten unter der neu vordringenden Herrschaft des Romanismus, in den Tagen des französischen Klassicismus die Kunst der individuellen Charakterzeichnung wieder fast verloren geht, wie die Menschendarstellung wieder ins Typische verkümmert, — wenn man sich erinnert, daß sie von neuem erst wieder zum Durchbruch kommt, als die deutsche Poesie die Führung übernimmt und der germanische Kunstgenius zum zweitenmal die Fesseln des romanischen abstreift, wenn man sich schließlich klar darüber ist, daß auch heute noch die romanische Poesie weit mehr durch Handlung und Intrigue als durch Charakterzeichnung wirkt, durch die elegante Kunst der Erzählung mehr als durch Stimmung und Seelenmalerei: so darf man die neue Charakterpoesie der Elisabethaner wohl als einen Ausdruck des besonderen germanischen Kunstgenius ansehen. Erst als die Kultur der Renaissance auf den germanischen Rassengeist stieß und mit ihm sich vermählte, konnte eine echt-individualistische Dichtung ans Licht der Welt treten. Diese trägt vornehmlich germanische Eigenart an sich und ist die erste große Neubildung in der Entwickelung der Weltlitteratur, welche wir dem deutschen Stamm verdanken.

Der Augenblick ist gekommen, wo der romanischen Rassenpoesie eine germanische in voller Entfaltung entgegentritt. Beide ringen von nun an miteinander, beide suchen sich gegenseitig zu durchdringen, und jede lernt von der anderen. Was hat die germanische Kunst der romanischen entgegenzustellen, was bietet sie der Welt an neuer Eigenart? Es entspricht ihrer Herkunft aus kälteren, nebelreicheren Ländern, wenn man bei ihr einen nordischeren, männlich-herberen und düstereren Charakter antrifft. Der Germane führte von jeher weit mehr ein Leben für sich, ein Leben der Einsamkeit und Abgeschlossenheit, — der engeren Häuslichkeit, des innigeren Familienlebens, wie es die Natur seiner Länder mit sich brachte, während der Romane ganz anders in der Öffentlichkeit und Geselligkeit daheim war, die Unterhaltung und den bunten Menschenverkehr suchte. Jener erschließt sich nicht so leicht dem Mitmenschen und ist rauher und abstoßender in den äußeren Formen, dieser lebendiger, leichter und vertraulicher, geglätteter und von abgeschliffenerem Wesen. In seinen Einsamkeitsneigungen bildete der Germane schroffer sein Ich- und Individualitätsgefühl aus, die Eigenart und Vereinzeltheit seiner Natur und alles, was ursprünglich und originell ist. Er ward grüblerischer und in sich gekehrter und starrte in sich selber hinein, sein Gefühlsleben verdichtete sich und wurde schwerer, drückender und lastender, weil es sich nicht mitteilen konnte, um zuletzt mehr stoß- und explosionsweise, kraftvoller und unmittelbarer auszuströmen. So gab der germanische Geist der Poesie eine Richtung auf das Innere und Innerliche,

Digitized by Google

auf das Gemütliche und Gemütstiefe, wie sie weder die antike noch die romanische Kunst besessen hatten. In der Welt des Germanismus sucht auch der Dichter vor allem das Ich; er will die eigene Befreiung von der Gewalt der auf ihm lastenden Gefühle, Phantasievorstellungen, der Gedanken und Erlebnisse, will sich selber über sie klar werden und durch Gestaltung ihrer Herr werden, nur „sagen, wie er leidet", er würde dichten, auch wenn ihn niemand hört, allein für sich, auf einsamer Insel, weil die innere Gewalt ihn treibt, — während der romanische wie auch der griechische Künstler in ganz anderer Lebendigkeit den Zuhörer vor sich sieht und die Wirkungen auf diesen ins Auge faßt. Er möchte diesen überreden, mit sich reißen, für sich gewinnen. Die germanische Poesie ist weit mehr reine ausschließliche und ursprüngliche Poesie als die romanische und griechische, ein bloßer Gestaltungs- und Schöpfungsprozeß, eine Entladung des gesamten Innenlebens, — während die romanische sich viel leichter allerhand nebenkünstlerischen Absichten erschließt, der Tendenz, moralischen und sittlichen Zwecken, der Belehrung und Nützlichkeit nachgeht. Daß die Kunst etwas nützt und lehrt, nützen und lehren soll, hat die antike und romanische Ästhetik immer scharf in den Vordergrund gestellt, sei es in den Tagen des Aristoteles, des Horaz oder des Boileau, und erst die germanische Ästhetik hat aus dem Geist germanischer Kunst heraus diese Anschauungen erschüttert. Ihr ist das Kunstwerk ein Geschaffenes, wie ein Werk der Natur. Es entströmt dem Dichtergeist, und dieser kann nichts anderes thun, als den Strom dahinrauschen lassen. Er trägt in seinen Wellen dessen ganzes Leben und Sein. Ist dieser Dichter eine großmenschliche Natur, ein Geist wie Kant und Plato, ein Denker, der Himmel und Erde überfliegt, ein Großfühlender, der das ganze Leid und die Lust der Menschen in sich trägt, so wird auch sein Werk große Gedanken und Gefühle uns zur Anschauung bringen, wie die alltägliche Natur auch nur Werke von alltäglichem Geiste erzeugen kann. Gewiß kann man allerhand nützliche Lehren und moralische Weisheiten aus einem Kunstwerk herauslesen, wie sie sich aus einem Werke der Natur herauslesen lassen. Aber die Biene und die Ameise sind nicht eigentlich auf der Welt dazu da, um den Menschen zur Arbeitsamkeit und Emsigkeit aufzufordern.

In ihrem Wirkungsstreben nach außen hin, in der Verfolgung nebenkünstlerischer Zwecke hat die romanische Poesie ebenso wie die antike eine ihrem Wesen nach rethorisch-deklamatorische Form sich ausgebildet, eine Form, welche ähnlich wie die des Redners, den Zuhörer beeinflussen und sein Wollen bestimmen will. Die antike wie die romanische Dichtung beruhen im Pathetischen, sowie im Unterhaltenden und Plaudernden. Von Äschylus und Sophokles bis Corneille und Viktor Hugo — von den Alexandrinern und Horaz bis Ariost, bei Giusti und all den zahlreichen romanischen Satirikern und Epistelschreibern, den Versfeuilletonisten trifft

Digitized by Google

man als Hauptſtilformen der romaniſchen Kunſt das deklamatoriſche Pathos und die Weiſe pikant unterhaltender, ſatiriſierender, beſchreibender und ſchildernder Erzählung. In beiden ſteckt ein reiches Element der Reflexion. So entwickelt ſich bei jenen eine Verſſprache der ſchönen und glänzenden äußeren Form, der vollkommenen Klarheit und Durchſichtigkeit, eine leichtfaßliche Verſſprache voll mannigfaltiger Formen, von hohem Schwung oder launiger, liebenswürdiger Vertraulichkeit, mit aller Vorliebe für ſcharfe Antitheſen und andere rhetoriſche Kunſtſtücke. Das Bild, ſcharf plaſtiſch herausgearbeit oder maleriſch-zeichneriſch in klaren Umrißformen ausgeführt, immer deutlich, hell und ſicher, dient als Schmuck der Rede und ſoll vor allem ein ſchöner Schmuck ſein, die Einbildungskraft des Zuhörers ergötzen und leicht von ihm gefaßt und verſtanden werden. Wohllautend, klangvoll, wie Muſik ſoll die Rede in jedem Fall dahinfließen, Kunſtrede ſein, Geſchicklichkeit verraten, Geſchicklichkeit auch in der Überwindung techniſcher Schwierigkeiten. Der Geſchmack liebt verwickelte Strophenformen, Reimverſchlingungen und Häufigkeit des Reimes. Die dramatiſche und epiſche Kompoſition zeigt denſelben Charakter und dieſelbe Abſicht, nach außen hin zu wirken. Sie ſucht klar und ſcharf zu ſein wie eine mathematiſche Beweisführung, wie der Aufbau einer Ciceronianiſchen Rede. Sie liebt die einfachſten, durchſichtigſten Verhältniſſe, gerade, ſchlanke Linien, Geſchloſſenheit der Scenen, Einheitlichkeit des Ortes, der Zeit, der Handlung, aber auch wieder kunſtvolle Verſchlingungen und Mannigfaltigkeit, doch wieder vor allem um des Zuhörers willen, ſeine Spannung zu erregen, ſeine beſtändige Teilnahme wach zu erhalten. Dieſe Form iſt der Ausdruck einer Poeſie, die über ihren Gefühlen ſchwebt und ſich halb durch Reflexion ihrer bewußt wird. Sie gipfelt in jener klaſſiciſtiſch-akademiſchen Form, wie ſie Petrarca neu begründete. Aber Griechen und Romanen ſind geborene Klaſſiciſtenvölker, weil ſie weniger als die Germanen in ihr Innenleben ſich hineinvergraben, und darum leichter klaſſiciſtiſche Ruhe und Abgeklärtheit gewinnen und die vernünftig ordnende Hand, die nicht vor Erregung mehr zittert. Die neue Poeſie, von den Germanen heraufgeführt, brachte dafür, was vielleicht etwas mehr und Beſſeres war als dieſe klaſſiciſtiſche Ruhe, als Eleganz und glatte Schönheit der Form. Mit ihr kommt eine Poeſie der hochgeſteigerten Unmittelbarkeit. Dieſe die Einſamkeit liebende Raſſe, dieſe Einſamkeitsdichter, welche ſingen, weil ihnen das Herz ſo voll, ſo ſchwer iſt, ſchreiben nicht über ihren Gefühlen ruhend, ſondern unmittelbar aus ihnen heraus. Nicht um des Hörers willen, ſondern ihr Ich ſuchend, geſtalten ſie die in ihrem Innern wogende Fülle der Empfindungen und Vorſtellungen. Die Elemente der Reflexion fallen fort und das Schauſpielernde, das ſeine Leiden zur Schau Stellende, die Rhetorik und die Deklamation. Jäh bricht das Wort hervor, ein Schrei der Luſt, ein Schrei des Schmerzes, wild, heftig und wie ohne Ordnung die Rede, die Rede

Digitized by Google

eines von Leidenschaften Erfüllten, der seine brennenden Empfindungen von sich stößt, keine pathetisch volltönende Rede, sondern ein Ringen und Rufen. Die stilisierte, klassicistische, ruhige Schönheitsform der Griechen und Römer schwindet, und der dichterische Ausdruck steht dafür näher der Natur und der Wirklichkeit. Er hat nicht das Besänftigende und Mildernde jener Kunst an sich, aber auch nicht das Erkältende und Fröstelnde. Er ist warm und glutvoll, — er ist auch furchtbar und entsetzlich, abschreckend, wenn es Entsetzliches und Abschreckendes darzustellen gilt. Das Spannende und Erregende, das Wirkungsvolle der germanischen Poesie liegt bereits in dieser unmittelbaren Wiedergabe des Innenlebens; die dadurch hochgesteigerte Fähigkeit des Mitfühlens, Mitschauens und Miterlebens läßt den Zuhörer durch die bloßen Gefühle und Vorstellungen schon in Wallung geraten, das Schauen des menschlichen Innenlebens genügt, seine Teilnahme fest zu halten. Diese Kunst bedarf daher nicht mehr all der feinen Zurichtungen, der rhetorischen Effekte, des kunstvolleren Aufbaues der griechischen und romanischen Poesie, sie bedarf nicht in solchem Maße der unterhaltenden Erzählungen und reichen Handlungen und all der nebenkünstlerischen Zusätze. Sie kann um ihrer Innerlichkeit willen mehr der äußeren, glänzenden und bestechenden Formen entraten. Sie vermag das Höchste und Niedrigste, sie vermag alles in der einfachsten und schlichtesten Formensprache wiederzugeben, und sie bevorzugt diese einfachen und schlichten Formen, sie ist am gewaltigsten und mannigfachsten, wo sie äußerlich das schlichteste Gewand anlegt. Künstliche und verwickelte Strophenformen, reichere metrische Gebilde, bunte Reimverschlingungen und Reimverschränkungen widerstreiten ihrem Charakter. Die Form der germanischen Poesie ist viel weniger Kunstform und viel mehr Naturform, weniger stilisiert und mehr naturalistisch, weniger Schönheitsform und mehr Charakterform. Mit und in der Empfindung, mit und in der Vorstellung ringt sich das Wort aus der Seele hervor, und die Form ist daher ganz anders, weit inniger mit dem Inhalt verschmolzen. Das Bild ist nicht mehr ein Schmuck der Rede, sondern ein elementarer Ausbruch der erregten Seele, der phantasiestärkeren Leidenschaft, eine Entlastung von einer Überfülle der Vorstellungen. Das Bild wird nicht fein ausgemalt, sondern in wenigen kurzen und knappen Strichen, oft mit einem einzigen Wort hingestellt. Bild drängt sich an Bild, und zuweilen vernichtet eines das andere, fließt wirr und wild mit dem anderen durcheinander. Es ist Stimmungs- und Gefühlsausdruck, weit mehr noch von dichterisch-lyrischem Charakter als um der malerischen und plastischen Anschauungsfähigkeit da. Der Vers will nicht schlechthin wohllautend sein, sondern wohllautend nur, wenn er harmonisches Innenleben zum Ausdruck bringt, anmutsvoll, weich und schön, wenn sein Inhalt ein anmutsvoller und weicher ist, aber er sucht auch die Dissonanzen auf, klingt rauh und heiser, wild und „barbarisch", wenn barbarische Empfindungen, rauhe Leidenschaften die Seele erfüllen,

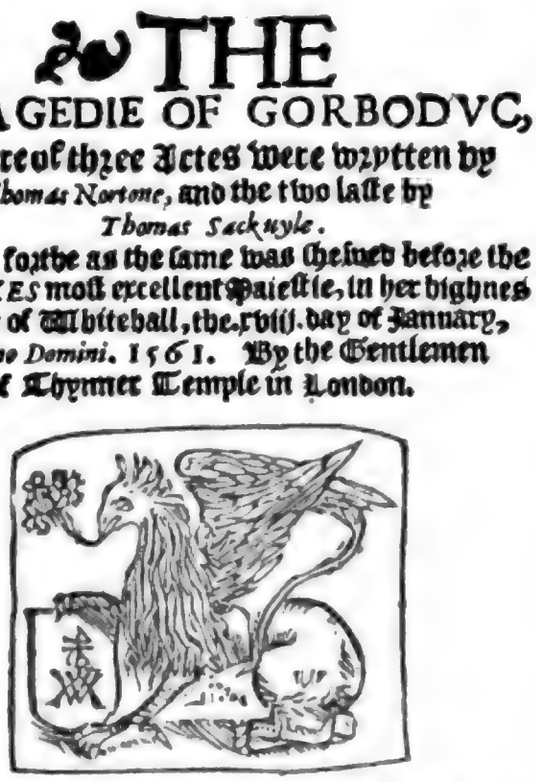
Digitized by Google

er unterdrückt nicht den jähen Aufschrei des vom Schmerz Verwundeten. Shakespeare's dramatische Technik, sowie die Technik des Goetheschen „Faust" sind der ursprünglichste und vollendetste Ausdruck des vornehmlich germanischen Formsinnes. Das äußerlich Zurechtgemachte, das künstlich Aufgebaute, das plan- und wirkungsvoll Durchdachte, in starken Linien Durchgeführte des Stiles der antiken und romanischen Kunst weicht einem scheinbar wirren Durcheinander. Rasch wechselt die Scene, scharf stoßen die Stimmungen aufeinander, unruhig springt der Dichter aus einer Handlung in die andere hinein. Aber er vermeidet damit die toten Übergänge, die künstlichen Zusammenfügungen, die Nietungen und Verkittungen. Er sagt nur das Wichtigste und Bedeutendste, und er sagt alles Wichtige und Bedeutende. Diese Form erlaubt ihm, einen Charakter, ein Gefühl, eine Vorstellung von allen Seiten vielfach zu beleuchten. Beweglich schmiegt sich die Form dem Stoff an und nicht die äußere Pracht und der Glanz, sondern die Zweckmäßigkeit ist das, was sie sucht. Die innere Einheitlichkeit geht nicht verloren, aber der Dichter pflanzt nicht überall Wegweiser auf, die auf das Ziel nackt hindeuten. Der Charakter des natürlich Werdenden, des sich noch Entwickelnden wird gewahrt, während die antike und die romanische Technik einen Geist verrät, der, bevor er anfängt, alles schon fertig vor sich liegen sieht. Dort ist alles „Impressionismus" und Unmittelbarkeit, hier feine Berechnung und Verständigkeit. Wenn der Romane und Grieche ein geborener Klassicist genannt werden kann, so ist der germanische Poet ein geborener Naturalist und Realist.

Der germanische Individualismus trägt nicht den scharf ausgeprägten Charakter des Egoismus, wie ihn die Renaissance in Italien ausgebildet hatte, des Fanatismus und der Unduldsamkeit gegen das fremde Ich. Machiavelli bringt den Kampf, Feuer und Schwert, Thomas Morus den Frieden und die Versöhnung und die Duldsamkeit aller gegen alle. Wenn sich der Germane seine Eigenart nicht nehmen lassen will, so hat er doch auch Verständnis für die Eigenart des anderen und bringt ihr Neigung und Ehrfurcht entgegen. Er besitzt eine ausgeprägt objektive Neigung, sich liebevoll in das Fremde zu versenken. Auch die Ironie und Satire verklären sich bei ihm leichter zum Humor, weil er die Schwächen und Fehler des Gegners, trotzdem er sie bekämpft, zu verstehen sucht, weil das erregtere und tiefere Gefühlsleben in den kritisierenden Verstand gern hineinredet und dessen schroffen Urteile mildert. Diese erhöhte Fähigkeit des objektiven Betrachtens steigert seine Schärfe der naturalistisch-realistischen Beobachtung; seine Einsamkeitsneigungen, seine Vorliebe für das Enge, Traulich-Heimische kommen hinzu und bilden eine Kurz-, aber große Scharfsichtigkeit aus, die Kunst der saubersten Kleinmalerei, welche jeden Grashalm zählt und den feinsten Schwingungen der Seele nachgeht.

Digitized by Google

Dies alles macht erklärlich und verſtändlich, daß die germaniſche Poeſie der Weltlitteratur das Göttergeſchenk des erſten individuell-charakteriſtiſch reich und blühend geſtalteten Menſchen bieten konnte Im Shakeſpeare'ſchen Drama gelangt er zu ſeiner erſten Vollendung, und verhältnismäßig raſch hat ſich die engliſche Kunſt dieſe Fähigkeit erworben, kaum daß ſie den mittelalterlichen Geiſt von ſich abgeſchüttelt und die neuen äſthetiſchen Errungenſchaften der Italiener verſtehen gelernt hatte.


THE
TRAGEDIE OF GORBODVC,
whereof three Actes were wrytten by
Thomas Norton, and the two laſte by
Thomas Sackuyle.
Playd before the Queenes moſt excellent Maieſtie, in her highnes Court of Whitehall, the .xviij. day of Januarij, *Anno Domini*. 1561. By the Gentlemen of Thynner Temple in London.

IMPRYNTED AT LONDON
in Fletеſtrete, at the Signe of the Faucon by *William Griffith*: And are to be ſold at his Shop in Saincte Dunſtones Churchyarde in the Weſt of *London*.
Anno. 1565. *Septemb*. 22.

Faksimile des Titelblattes der erſten Druckausgabe der Tragödie „Gorboduc" von Sackville und Norton. (S. die Neu-Ausgabe des Dramas von Ward.)

Im Jahre 1561 wurde die erſte nach dem Vorbild der Antike aufgebaute, mit Chören verſehene und von Seneca's „Thebais" beeinflußte regelmäßige Tragödie, Thomas Sackville's und Thomas Nortons „Gorbodoc" oder „Ferrex und Porrex", eine Darſtellung der Geſchichte des Bruderzwiſtes der altbritiſchen Königsſöhne Ferrex und Porrex, vor Königin Eliſabeth aufgeführt. Der Blankvers, der ungereimte fünffüßige Jambus, der ſeitdem für die germaniſchen Völker der eigentliche dramatiſche Vers blieb, erſcheint in ihr zum erſtenmal. Im Gefolge der Plautus und Terenz, ſowie der antikiſierenden Komödiendichter Italiens kamen die Begründer des neuen engliſchen Luſtſpiels. Nicholas Udall ſchrieb, an den „Miles gloriosus" des Plautus ſich anlehnend, noch vor 1551 ſeinen „Ralph Roiſter Doiſter", Thomas Rychardes ſeinen „Miſogonus", Gascoigne, der Verfaſſer einer antikiſierenden Tragödie „Jokaſte", überſetzte Arioſts „I suppositi", — das alles gelehrte Komödien, und nur John Still (geſt. 1607) brachte in ſeinem 1575 gedruckten Schwank „Mutter Gurtons Nadel" einen mehr volkstümlichen Spaß zur Geltung. In John Lyly's

paſtoralen, allegoriſchen und mythologiſchen Dramen hat ſich bereits der eigentliche künſtleriſche Geiſt der Renaiſſance, hinausgewachſen über die ſtrenge und ſklaviſche Nachahmung der Antike, reicher entfaltet. Die italieniſche Hoffeſt- und Maskeradenpoeſie feierte in ihnen eine neue Auferſtehung.

Ein neues Geſchlecht drängt auf die Bühne, junge Feuergeiſter, die Stürmer und Dränger des Eliſabethaniſchen Zeitalters, Kinder des Volkes und Bahnbrecher des heimiſch-volkstümlichen Dramas, ſowie einer germaniſchen Raſſenpoeſie. Thomas Kyds „ſpaniſche Tragödie“ hält ihren Triumphzug über die engliſche Volksbühne. In dieſem Werk iſt alles jung und roh, und manches Brutale und Flegelhafte, viel Naivetät und Ungeſchicklichkeit ſteckt in ihm. Es läßt auf einen jugendlichen Verfaſſer ſchließen, einen gärenden Kopf, der ſich mit brennendem Eifer dem neuen Geiſt zugewandt hat und prahleriſch ſeine eben erworbenen Kenntniſſe zur Schau ſtellt. Mit italieniſchen und lateiniſchen Brocken um ſich zu werfen, hält er für beſonders fein und geſchmackvoll. Das Weib hat er noch nicht kennen gelernt, denn Belimperia, ſeine Heldin, iſt die verfehlteſte Figur, und im Ausdruck der Liebe bleibt er nüchtern und leer. Er verachtet die Anmut und ſchwärmt für das Erhabene, für das Danteske, für Wildes und Finſteres. Er hat die Inſtinkte, Großes und Tiefes zu ſagen, aber noch fehlt es ihm ganz an Gedanken, an Weltanſchauung, und ſeine Phantaſie bleibt daher noch in der Vorſtellung von ſchrecklichen Ereigniſſen, düſteren Vorgängen, blutigen Mordſcenen ſtecken. Die rohen Reize einer aufgeregten Handlung und verbrecheriſcher Thaten feſſeln ſeinen unreifen Geſchmack in erſter Reihe, aber mit der Motivierung iſt es im allgemeinen nicht gar ſo ſchlecht beſtellt, wie man Kyd gewöhnlich zum Vorwurf macht, mag ſie auch noch ſo wenig Feinheiten aufweiſen. So iſt auch die Charakteriſtik in ſehr derben, aber ſicheren Umriſſen hingeworfen, und in der Geſtalt des greiſen Helden Hieronimo, der als Rächer ſeines ermordeten Sohnes kommt und wie Hamlet ſich nicht zur That zu entſchließen vermag, verrät der Dichter offen den Drang nach Shakeſpeare'ſcher Seelenmalerei, nur daß er unſicher zwiſchen lauter Gefühlsausbrüchen dahintappt. Seine Poeſie iſt noch eine Poeſie der reinen Gemütserregungen, ohne höhere Ziele und Zwecke. Aber ſie enthält keimartig doch ſchon das Drama Shakeſpeare's und das neue Weſen der im Emporgang befindlichen Kunſt. Ein Vergleich der „ſpaniſchen Tragödie“ mit „Hamlet“, an den ſie ſtofflich ſo mannigfach erinnert, könnte zeigen, was Entwickelung heißt und welche Wege zur Vollendung der Kunſt hinführen. Eine große Strecke dieſes Weges legte Chriſtopher oder Kit Marlowe zurück, eine Thomas Kyd verwandte, aber ungleich genialere und reicher begabte Dichternatur. Zu Canterbury wurde er als Sohn eines Schuhmachers im Februar 1564 geboren und am 1. Juni 1593 in einem Wirtshausſtreit ermordet. Von ſeinem wilden Kneipenleben und greulichen Atheismus wußte man in puritaniſchen Kreiſen das Entſetzlichſte zu erzählen,

Digitized by Google

daß er daneben aber auch fleißig der Kunſt gedient haben muß, offenbaren ſeine Werke. Sie zeigen eine fortſchreitende Entwickelung und Reife. In Marlowe ſteckt ein Stück Shakeſpeare, und ſicher hat jener auf dieſen ſtark eingewirkt, ſowie ſpäter etwa Lenz auf Goethe einwirkte. Seine Dichtung trägt einen durchaus tragiſchen Charakter und iſt vor allem auf das Erhabene und Dämoniſche eingeſtellt. Wie die Phantaſie Thomas Kyds wühlt auch die Marlowe'ſche in finſteren und ſchrecklichen Bildern, in düſteren Vorſtellungen von großen Verbrechen, Blut- und Greuelthaten, aber ſie läßt ſich weitaus nicht mehr ſo berauſchen von dem bloßen Klang der Worte Blut und Mord. Als der zwei- oder dreiundzwanzigjährige Dichter ſeinen „Tamerlan den Großen" auf die Bühne warf und mit ihm raſende Beifallsſtürme erweckte, da taumelte ſeine Phantaſie ſchon nicht mehr trunken unter bloßen Bildern des Entſetzens her, ſondern ſie iſt bereits verbunden mit einem Ideenleben und ſchafft Idealgeſtalten. Offenbar hat ſich der Dichter in Machiavelli's Herrenmoral tief hineingelebt, dem Heroenkultus ergeben, und vor ſeiner Einbildungskraft ſteht glänzend ein Held, ein Machiavelli'ſcher Principe, ein Kraftmenſch, eine Sieger- und Eroberernatur, die ſich rückſichtslos durchſetzt, ein nach Macht und Beſitz hungernder Egoiſt, der wie ein Gott über die Alltagsmenſchheit dahinſchreitet. Der ſcythiſche Schäfer Tamerlan, ein ebenſo großer Herzens- wie Ländereroberer, der furchtbare Niedermetzler, der kein Erbarmen kennt, wenn ſich ihm einer in den Weg ſtellt, und ebenſoviel Güte und Menſchlichkeit an den Tag legt, wenn ſeine Herrſchſucht nicht in Frage kommt, iſt eine im Weſen tiefgefaßte Offenbarung des echten Renaiſſancemenſchen. In all den Übertreibungen und Maßloſigkeiten der Charakteriſtik, welche die jugendliche Phantaſie mit ſich führt, iſt die urſprüngliche Fähigkeit zu einer feſten und organiſchen Geſtaltungskraft deutlich erkennbar. Wie ſo oft gerade die Dichter des Dämoniſchen und Erhabenen, beſitzt auch Marlowe Neigung für die Wiedergabe des ſehr Sanften und Zarten. Stecken in ſeinem Tamerlan die Elemente der Shakeſpeare'ſchen Heroen, Dämonen und großen Leidenſchaftsnaturen Richards III., Othello's, Jago's u. ſ. w., ſo in den Frauengeſtalten keimartig die Naturen einer feurigen Julia, der Dulderinnen Desdemona und Cordelia. Zenocrate und Zenobia verraten eine intuitive Ahnung des weiblichen Weſens, von dem Kyd noch gar nichts weiß. Auch deſſen noch nüchterner Vers hat eine außerordentliche Erhöhung erfahren; eine glutvolle Phantaſie lodert in der Marlowe'ſchen Sprache, ſie iſt voller Bilder und von brennenden Farben, ſchwungvoll und von höchſtem Pathos, dichteriſch durch und durch. Mit dem „Tamerlan" kam zum erſtenmal der Blankvers auf die öffentliche Bühne Englands, und die Kunſt, mit der ihn der Dichter behandelte, begründete ſeine Herrſchaft im Drama der Eliſabethaner. Marlowe's große Bedeutung für die Entwickelungsgeſchichte iſt, daß er das engliſche Volk, die Beſucher der Volksbühne als der erſte all die Reize und

Digitized by Google

Zauber einer hochgesteigerten Einbildungskraft verstehen ließ, dieses Grundelementes aller Poesie. Er berauschte sein Zeitalter zum erstenmal von der Bühne herab durch die düstere Pracht seiner Gestalten und deren leidenschaftlichen Bewegungen, das Feuer und die lebendige Farbe seiner Bilder, — und er prägte in ihnen zum Teil den Geist seines Zeitalters aus, den Geist der Kühnheit und Großartigkeit, und all die phantasievollen Träume von Weltherrschaft, Macht und Genuß. Seine Helden, die er geschaffen hat, sind phantasietrunkene Menschen, wie er selber. Tamerlan, der Welteroberer, Dr. Faust, der im Bunde mit dem Teufel durch seine Zauberkunst die Erde sich unterwirft, wie jener durch sein Schwert es thut, Barabas, der Jude von Malta, in der Maßlosigkeit seines Hassens und Rächens und seiner dämonischen Lust an Mord- und Blutthaten: sie alle tragen einen märchenhaften Zug an sich und verraten eine Einbildungskraft, welche, ohne von den strengen Fesseln der Wirklichkeitsbeobachtung zurückgehalten zu werden, einherstürmt. Noch fehlt die rechte Liebe zur Natur und die Hingabe an das schlicht Natürliche, die objektive Versenkung in die Betrachtung der Welt und des Menschen, — die Kenntnisse und die Erkenntnis, welche Shakespeare bringt. Daher die Ausschweifungen der Einbildungskraft, die Übertreibungen, Verzerrungen und Widersprüche der Charakteristik, die noch nicht gebändigte Vorliebe für äußere Geschehnisse, — der vielfache Schwulst und Bombast der Sprache, — und daher auch der Mangel an Humor und Komik, die immer ein scharfes Erfassen des Alltäglichen und Wirklichen, der Gegensätze in der Welt zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Schein und Sein voraussetzen. Von Marlowe's sechs Dramen ist der erste Teil des „Tamerlans" das genialste, das eigentlich epochemachende gewesen, während „Eduard II." als das gereifteste und künstlerisch vollendetste Werk bezeichnet werden muß und nicht nur dem Stoff, sondern auch der harmonischen Ausgestaltung nach nahe an Shakespeare's „Richard II." heranreicht. Leichter wiegt Robert Greene (geb. um 1550 oder 1560, gest. 1592). Auch seine Kraft steckt vor allem in der lebendigen Einbildungskraft, und er ergänzt glücklich seinen Freund und Genossen. Seine Poesie sucht nicht das Erhabene und Dämonische, sondern das bunt Romantische und Malerische, und ein Zug von Naivetät und Humor geht durch sie hin. Sie besitzt etwas Frisches, Launiges und Beherztes. Durch das Drama „George Green, der Flurschütz von Wakefield" fließt der Strom der volkstümlichen Heldensage. George Green und Robin Hood, die starken unverzagten Recken der Vorzeit spielen eine Hauptrolle. Und dem Stoff entspricht der innere Geist. Der englische Wald und die englische Flur dampft uns entgegen, ein sonniger idyllischer Hauch überstrahlt diese Poesie. Den epischen Geist des alten Dramas hat der Dichter viel weniger überwunden als Marlowe, aber wenn dieser dem Verse Macht und Pracht, Wucht und Würde gab, so verlieh er ihm Leichtigkeit, Gefälligkeit und anmutigen Fluß. George

Digitized by Google

Peele (gest. 1598), Thomas Lodge (geb. um 1558, gest. 1625), der beißende Kritiker Thomas Nash (geb. vermutlich um 1560, gest. bald nach 1600), Henry Chettle (von 1564 bis um 1607) und Anthony Munday 1553—1633) gehören außerdem dieser Frühperiode des Dramas der Elisabethaner, dem Stil und Charakter ihrer Werke nach, an.

William Shakespeare.

Wie all die dichterisch Großen der Weltlitteratur, so besitzt auch Shakespeare die ausgeprägte Fähigkeit, sich allem, was von außen auf ihn einwirkt, unbefangen hinzugeben. Jede fremde Eigenart übt starke Anziehungskraft auf ihn aus und beeinflußt ihn. Er studiert sie, kostet sie aus und lebt sich in sie hinein, bis er sich das Beste ihres Wesens angeeignet hat. Neuen Menschen, neuen Gedanken und Empfindungen giebt er sich hin, wo sie ihm entgegentreten, von so mannigfacher und gegensätzlicher Art sie auch sein mögen. Eine gesellige, umgängliche Natur, stets bereit zu sehen und zu hören, zu beobachten und zu lernen, sich anzupassen und umzuwandeln, eine enthusiastische Natur, ein Geist der Objektivität und des Eklekticismus. Wenn diese Fähigkeiten die Alleinherrschaft ausüben, so geben sie der Kunst ein Gepräge des Universellen, Weiten und Bunten, aber auch des Unpersönlichen und Charakterlosen, der Nachahmung und Nachäffung. Nur wenn diesem Drang nach außen ein ebenso mächtiger Drang nach innen hin, ein starkes Ichgefühl die Wage hält, erwächst ein Großes und Bleibendes. Kunst ist nach einem Worte Goethe's Objekt und Subjekt. Die Persönlichkeit muß sich dem Ansturm der Welt gegenüber behaupten können und sich als etwas Eigenes und Einzelnes fühlen. Diesem Gefühl entstammt die Kritik, welche dem Enthusiasmus in die Zügel fällt. So stark wie die eklekticistischen Neigungen Shakespeare's sind, so stark ist auch sein Originalitätsbestreben. Jene verhindern ihn nur, seine Subjektivität schroffer auszubilden, daß sie verkümmert und in sich hineinkriecht, feindlich alle Eindrücke der Außenwelt abwehrt und aus Mangel an Befruchtung neuer Entwickelung und Entfaltung verlustig geht, — sie verhindern die Einseitigkeiten der Künstler-Sonderlingsnaturen. Er giebt sich dem Fremden nicht gefangen, sondern nimmt es sich gefangen. Er ordnet es dem Ursprünglichen seines Wesens unter, paßt es ihm an, harmonisiert sich mit ihm und stößt wieder ab, was seinem Innersten zuwider bleiben muß.

Auch die dichterische Größe Shakespeare's beruht in seiner Fähigkeit, all die künstlerischen Bestrebungen der Zeitgenossen zusammenzufassen und, was von diesen jeder einzeln suchte, in sich zu vereinigen. Er schließt,

Digitized by Google

William Shakeſpeare.
Idealiſiertes Bildnis.

Digitized by Google

wie Dante, deren Persönlichkeiten in sich ein, er hat von ihnen gelernt und sie in sich aufgesogen, er dichtet mit verzehnfachter Kraft, er giebt die Gesamtheit dessen, was bei den übrigen zerstreut und getrennt zum Ausdruck kommt. Im einzelnen wird er von manchem überflügelt, aber niemand steht ihm gleich an Breite und Fülle, an Universalität des Schaffens, und niemand auch an Tiefe. Er ist der große Künstler, der sich wie Ariost der reinsten Schauens- und Empfindungsfreude hingeben kann und entzückt auf dem Strom seiner Phantasien und Gefühle schaukelt, aber er ist auch der große Mensch, der in sein Kunstwerk ein großes, tiefes Denken und großes Wollen hineinträgt, der sein Leben unter den höchsten Gesichtspunkten auffaßt, welche die Zeit ihm bot, und das Thun der Welt und Menschen nicht von der Zinne der Partei, sondern edler über die engen Lebensinteressen erhabener Philosophie betrachtet. Er hat an der Geistesarbeit seines Jahrhunderts ernsten Anteil genommen und besitzt, was sie neu erworben und was sie von den Errungenschaften der Vergangenheit ererbt hat. Er schildert seine Zeit und leiht ihr Stimme, aber er bleibt nicht, wie die meisten, an der Betrachtung der Zeitereignisse haften, verstrickt im Interesse an den vorübergehenden Tageserscheinungen, sondern schaut in die Tiefe hinein, in die treibenden Ideen und Gefühle, dort, wo das Zeitlich-Besondere mit dem Ewig- und Allgemeinmenschlichen noch zusammenhängt.

Shakespeare aber ragt unter den Großen noch als einer der Allergrößten hervor. Er ist zu besonders glücklicher Stunde geboren, als ein Kind des Jahrhunderts, welches seit der Christianisierung Europas die großartigste und einschneidendste Umgestaltung des europäischen Geisteslebens heraufführte und ihn damit vor die höchste Aufgabe stellte: diesen neuen Menschen zum erstenmale schöpferisch zu erzeugen, all das Neue, all die vertieften und gereifteren Erkenntnisse vom Wesen der Natur und des Menschen völlig zum Ausdruck zu bringen. Er kommt als das Kind der elementar künstlerisch-schöpferisch beanlagten Renaissance, die sich mit lenzfrischen Sinnen der eben erschlossenen, neuentdeckten Welt der Kunst entgegenwarf, und er kommt in der Sommerzeit, da alles der Reife und Vollendung entgegendrängt. Überall schon Früchte, überall Wetteifer, überall neue Anregungen, große Meister, die ihm vorgearbeitet haben und auf deren Grundstein er weiterbauen kann, große Mitstrebende, die ihn fortwährend anspornen und anfeuern. Und schließlich kommt er noch als Sproß einer Rasse von ganz besonderer, elementarer, dichterischer Veranlagung, die zum erstenmal entschieden in die Geschichte der Weltlitteratur eingreift, befreit von fremder Herrschaft. Wiederum darf er als der Erste verkündigen, was diese Rasse Neues zu sagen hat.

In Shakespeare vereinigt sich am tiefsten und innigsten der neue Kunstgenius der Renaissance mit dem neuen Kunstgenius des germanischen Stammes. Seine Dichtung nimmt daher ihren Ausgang vom Naturalismus,

Digitized by Google

entſprechend der Renaiſſance und ihrem Drang nach Erforſchung des Irdiſchen und des Menſchlichen, entſprechend einer tief in der Natur des Germanen begründeten Anſchauungsweiſe. Der romaniſche Naturalismus,

William Shakeſpeare.

Das ſogen. Chandos-Bild, das von Richard Burbadge oder von John Taylor, Bruder des Schauſpielers Joſeph Taylor, angeblich gemalt ſein ſoll und ſich ſeit 1856 in der National-Porträt-Galerie zu London befindet. Auf dieſes übrigens nicht beglaubigte Bild gehen die üblichen und bekannten Idealporträts und -Büſten des Dichters zurück, wie auch das vorſtehende Bildnis. Als wirklich echt und ſicher beglaubigt können jedoch für die Kenntnis der äußeren Perſönlichkeit Shakeſpeare's nur die beiden folgenden Darſtellungen in Betrachtung kommen, die Büſte des Grabdenkmals in Stratford und der Stich auf dem Titelblatt der erſten Folio-Ausgabe.

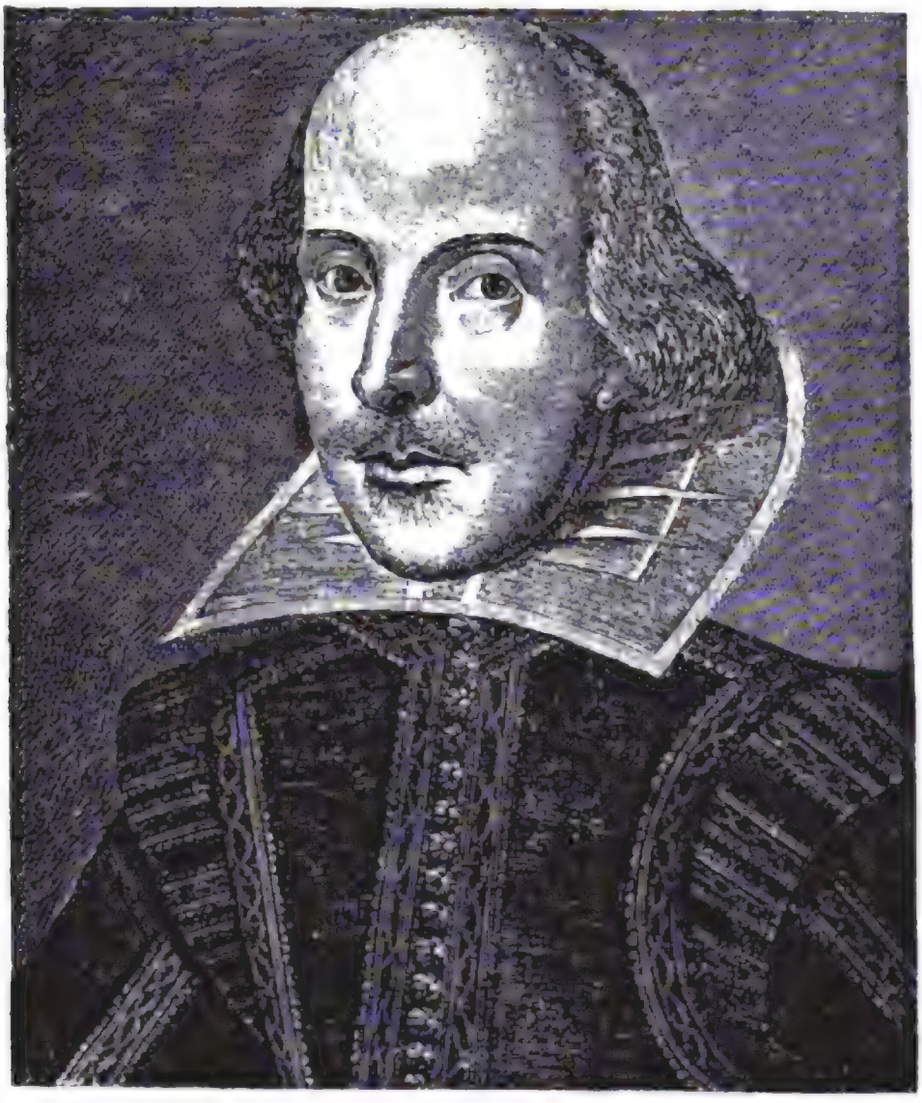
wie ihn Boccaccio, wie ihn der Mendoza'ſche Schelmenroman verkörpert, erſcheint plötzlich in einer ganz anderen Vertiefung und Verfeinerung. Jener iſt nicht nur Ergebnis eines reinen, natürlichen Schauens und

Digitized by Google

Beobachtens, eines scharf auf das Wirkliche und Nächste gerichteten Sehens, sondern enthält noch mehr ein Stück Kritik und Wertschätzung. Die romanische Poesie scheidet zwei Welten scharf voneinander; die Welt des Naturalismus, das ist die Welt der niederen Plebs, der dumpfen, tierischen Triebe, der Hurer, Fresser und Säufer, der Gauner und Spitzbuben, der Welt, über die man lacht und spottet. Daneben giebt es eine Welt der erhabenen und edlen Gefühle, der Könige und der Heroen, der Tugendstreiter und Weisheitsverkünder, der ideal Liebenden, derer, die nichts wissen von des Leibes Notdurft und Gebrechen, eine Welt, die man bewundert und anbetet. Sie ist dem Naturalismus ein für allemal streng verschlossen. Diese Unterscheidung kennt Shakespeare gar nicht. Er steht mit der Natur in so engem Bunde, daß die Einheitlichkeit alles Menschlichen etwas Selbstverständliches für ihn ist. Er läßt regnen und seine Sonne scheinen über Gerechte und Ungerechte, über Hoch und Niedrig, über Prospero und Caliban. Er weiß nichts von einer Verachtung und Verspottung des Alltäglichen und „Natürlichen", er besitzt den germanischen Nahblick und dessen Neigung zum Häuslichen, Traulichen und Intim-Innigen. Der Held, der König, der Liebhaber schreiten nicht, wie bei den romanischen Dichtern, erhaben über aller Gewöhnlichkeit des Lebens einher, idealisch verklärt, — nein, auch sie sind Menschen, gewöhnliche Menschen, eingeschlossen in das Alltägliche und das „schimpflich Natürliche"; sie kommen nicht im Staatskleid, im sorgfältigen Gesellschaftsanzug, mit Krone und Purpurmantel, sondern im schlichten Hausrock. Ihrer inneren Kraft sich vollkommen bewußt, brauchen sie nach außen hin nichts Besonderes zu scheinen. Es ist derselbe germanische Demokratismus, der, wie er aus dem Wesen eines Luther, aus den Staatsidealen eines Thomas Morus hervorschlägt, so auch in der künstlerischen Auffassung Shakespeare's sich offenbart. Auf den Romanen hat dieser Naturalismus und diese Natürlichkeit des Dichters immer befremdend eingewirkt. Man fühlt das Erstaunen aus der Taine'schen Charakteristik hervor: „Shakespeare besitzt keine Würde." „Würdevoll ist, wer nur edel handelt und nur ein edles Benehmen zur Schau trägt." „Shakespeare's Könige sind gewöhnliche Menschen und Familienväter . . . Leontes spielt mit seinem Sohne wie ein Kind, liebkost es, wird trivial und geschwätzig wie eine Kinderfrau und versieht das Amt einer solchen . . . Shakespeare schildert uns so, wie wir sind; seine Helden tauschen Begrüßungen und Neuigkeiten, reden vom Wetter und derlei Dingen ebenso oft und gewöhnlich wie wir, bevor sie die gewagtesten Entschlüsse fassen oder dem tiefsten Jammer verfallen. Hamlet erkundigt sich, wie viel Uhr es sei . . ." Der Gegensatz zwischen romanischem und germanischem Empfinden, zwischen romanischer und germanischer Kunst tritt mit brennendster Deutlichkeit hervor. Welch Unterschied zwischen Shakespeare und Taine in der Auffassung dessen, was Würde heißt! Diesem ist's ein

Digitized by Google

zur Schau tragen edlen Benehmens, jenem ein inneres Bewußtſein edlen Seins, — dieſer blickt auf die Welt und Geſellſchaft, jener fühlt ſich ganz als Ich und Einzelner. Welch eine Abwendung von der Betrachtung aller Naturwirklichkeit verrät ſich bei Taine in dem Wort: wer nur edel handelt. Nur edel handeln allerdings die Helden Corneille's



William Shakeſpeare
als Schauſpieler in der Rolle des „Old Knowel" in Ben Jonſons „Every Man in his Humour". Fakſimile des Stichs von Martin Droeshout auf dem Titelblatte der erſten Folio-Ausgabe der Shakeſpeare'ſchen Dramen von 1623.

und Racine's, weil der Romane nicht den innigen Zuſammenhang des Germanen mit der Natur kennt, das Bewußtſein des Intimen, des Alltäglichen und Wirklichen beſitzt. Als gäb' es in Wahrheit ein Nur-edel-Handeln. Solche Auffaſſung und Pſychologie führt die Kunſt unmittelbar zur Schönheitsfärberei, zu jener „Idealiſierung", welche den Menſchen vom Menſchlichen und Natürlichen loslöſt, zur Wolkenkuckucksheimerei, zur Blut-

losigkeit und Schemenhaftigkeit der Gestalten. Sie ist tief begründet im Wesen der romanischen Rasse, deren Kunst das innerlichste Wesen des Naturalismus noch nie begriffen hat und nicht kennt. Der romanische Naturalismus blieb bis auf den heutigen Tag in den Bahnen Boccaccio's und Mendoza's stecken; er ist von stofflicher Art, Darstellung des Häßlichen, des Tierisch-Sexuellen, der niedrigen Plebs, des Geistesdumpfen und Gemütsarmen, der Welt, die man verspottet und vor der man sich ekelt.

Der Shakespeare'sche, der germanische Naturalismus ist nichts Stoffliches, sondern ein rein Geistiges, eine Weltauffassung, eine Betrachtungsweise, eine Form und eine Technik. Er ist eine inbrünstige Freude an der Natur, eine Bewunderung all ihrer Erscheinungen, eine Naturreligion, eine Naturvergötterung, die mit gleicher Liebe und Innigkeit alles Geschaffene umspannt. Das Große und Kleine, das Erhabene und Niedrige, das Schöne und Häßliche ist gleich wert, studiert, beobachtet, verstanden und begriffen zu werden. Nichts Menschliches, nichts Natürliches ist ihm fremd. Alltägliches und Sonntägliches rinnt unmittelbar ineinander über, der Mensch, der vom Wetter redet und nach der Uhr fragt, es ist derselbe Mensch, der Götter von ihren Thronen stürzt, der lachend dem Tode entgegengeht und von wildester Leidenschaft ergriffen, einherrast. Ein einheitliches großes Ganzes ist die Natur. Sie zu erkennen und sie zu verstehen, ihren Atemzügen zu lauschen, dem Objekt sich als ein unermüdlicher Erforscher hingeben, das ist eines der Grundelemente alles künstlerischen Schaffens. Die Kunst steht als eine Schöpfung des menschlichen Geistes innerhalb und unterhalb der Natur. Was kann sie anders wiedergeben, als was in ihr vorhanden ist, was sieht und hört und fühlt sie anders, als immer nur Natur und wieder Natur, was vermag sie anderes, als in deren Gesetzen zu leben, sie anzuerkennen und zu offenbaren? Innigste Anlehnung an die Natur, Treue für sie, innigste Wiedergabe des Wirklichen bildet das Grundelement des Shakespeare'schen Schaffens. Daher haarscharfe Beobachtung, eine Gestaltung der Welt und des Menschen mit all den Feinheiten und Einzelheiten, mit all den Eigenarten und Besonderheiten, in all der saftigen Fülle, wie sie die Natur besitzt, Reichhaltigkeit und peinliche Sorgfalt in der Darstellung der Außen- und Innenwelt, des Körperlichen, wie des Seelischen, — Naturwiedergabe und keine Stilisierung. Und Unmittelbarkeit im Ausdruck des Gefühlslebens. Daher diese wunderbar reiche Fülle, diese Mannigfaltigkeit und Abwechslung der Gestalten, wie sie kein anderer Dichter früher oder später wieder erreicht hat. Shakespeare fühlt sich ebenso daheim in der bürgerlichen wie der aristokratischen Welt, unter Königen, Fürsten und Rittern, wie beim vornehmen Patricier und dem armen Schelmen, im Palast wie in der Hütte, in der Staatsratssitzung wie in der Schenke, im engen häuslichen Leben wie in der Öffentlichkeit und auf der Straße. Er findet sich ebenso zurecht im Seelenleben des

Digitized by Google

Mannes wie des Weibes, in der Schilderung der Kraft wie der Zartheit und der Milde, des Dämoniſchen und Furchtbaren, wie des Anmutigen und des Lieblichen, brutaler Roheit und edler geſelliger Bildung, des Häßlichen und Schönen, des Sittlichen und Unſittlichen. Er ſpricht mit derſelben Kunſt die Sprache der erregteſten Leidenſchaft, der leichten zierlichen Salonunterhaltung und die unflätige derbe Sprache der niedrigſten Plebs. Sein Naturalismus ſteigt aus der Welt des Alltäglichen mit ſicherem Schritt hinaus in die Welt des Großen und Erhabenen, des Eigenen und Beſonderen, in die Regionen des Märchenhaften und Phantaſtiſchen. Auch dieſe ſtehen unter dem Geſetz des Wirklichen und des Menſchlichen und wurzeln im Wirklichen. Seine Geiſter ſind Naturgewalten,

Shakeſpeare's Grabmal in der Kirche zu Stratford,
mit der, was das Geſicht angeht, wahrſcheinlich nach einer Totenmaske gearbeiteten Büſte des Dichters. Das von einem Stratforder Künſtler gefertigte Denkmal wurde im Jahre 1622 errichtet.

Seelenkräfte und Seelenvorgänge, Symbole irdischer und menschlicher Dinge und Eigenschaften. Sie tragen einen ausgeprägt realistischen Charakter. Shakespeare beherrscht mit gleicher Kunst das Tragische, das Humoristische und das Komische, das Schwungvolle wie das Nüchterne, Vers und Prosa.

Shakespeare ist jedoch keineswegs der Naturalist, der über die Treue, welche die Poesie der Natur schuldet, die Treue gegen das eigene Ich verabsäumt. Er kennt das Gemeinsame von Natur und Kunst und kennt auch das Trennende. Er läßt sich nicht willenlos von der Fülle der Wirklichkeitserscheinungen fortreißen, allein darauf bedacht, Wirklichkeitsschilderung an Wirklichkeitsschilderung zu reihen. Mit tausend Sinnen hat er die Außenwelt in sich aufgenommen und aus dem Material, das sie ihm bot, eine Welt des eigenen Ichs sich gebaut, und diese Ichwelt zu offenbaren, seine Auffassung von den Dingen, seine Weltanschauung wird ihm zum neuen Wesentlichen der Kunst. Er trägt eine Ordnung in die Fülle der Bilder und Vorgänge, welche auf seine Phantasie und sein Gefühl eingewirkt haben, er gruppiert sie, bricht sich Wege und Bahnen hindurch, um die Welt und sein Verhältnis zu ihr zu verstehen, er führt das Mannigfache auf Einfacheres, auf Gesetze und Formeln zurück.

Als Sproß des Renaissancejahrhunderts, als Jünger ihrer Erkenntnisse sieht auch Shakespeare in dem Menschen ein Kind der Erde, das sich hier unten behaupten, leben, genießen will. Ihr Trachten ist auf das Diesseits gerichtet und um das Jenseits weniger bekümmert, ihre Moral menschlicher Herkunft. Dies soll nicht sagen, daß der Dichter mit Bewußtsein ein Atheist war, aber der christliche Gott spielt in seinem Weltdrama jedenfalls keine eingreifende und entscheidende Rolle mehr. Der Gott des Himmels ist ein Gott der Erde geworden, eine Verkörperung des sittlichen Ideals, welches die Lebensführung des Menschen bestimmt. Im allgemeinen ist der Dichter ein Agnostiker, der sich der Grenzen der menschlichen Erkenntnis bewußt ist, ein toleranter Geist, der um der Überlieferungen willen auch an den äußeren Formen des herrschenden Kirchentums festhält, ein echt humanistischer Ceremonienchrist. Zwischen Dante und Shakespeare gähnt eine ungeheure Kluft. Wohl trägt die Stirn beider dieselben Merkzeichen des Grüblertums, und auch der Brite geht der Erforschung der letzten Lebensrätsel inbrünstig nach und ringt nach fester Erkenntnis, aber sichtbare Götter, lebendige, persönliche Götter üben keine Herrschaft mehr bei diesem aus. Seine Religion beschränkt sich auf den Menschen und die Natur. Diese bilden die große Achse, um welche sich die Dichtung bewegt.

Die Psychologie des Dichters ist darin echte Renaissancepsychologie, daß sie in der Leidenschaft das Eigentlichste und Wesentlichste des Menschen erblickt; das Ich lebt sich in ihr am völligsten aus. Dem Glauben an die allbezwingende Macht und Herrlichkeit der Leidenschaft ist Shakespeare immer treu geblieben, und auch, als die kühlere und kritischere Natur des

Digitized by Google

Nordens in ihm zu Durchbruch kam, steht er noch immer voll künstlerischen Entzückens in ihrem Anblick versunken. In ihrer Furchtbarkeit gewinnt sie für ihn an wildem Reiz und Schönheit. Ein tolles Gewitter, das am Himmel hinrast, lodernde Blitze durch die Nacht schleudert, mit krachenden Donnern die Erde erschüttert, verheerend, zerstörend, zerschmetternd dahinschreitet: dieses Schauspiel hat für ihn nie an gewaltiger Erhabenheit verloren. In seinem Genuß versunken genoß er die schönsten Augenblicke seines Lebens. Wie sich dem naiv-religiösen Menschen Gott stets am erhabensten und gewaltigsten, zur Anbetung zwingendsten im Gewitter offenbart, so offenbart sich dem Renaissancejahrhundert der Mensch am erhabensten im Gewitter der Leidenschaft. Die Verehrung der Leidenschaft wird ihm zu einem Stück Religion. Denn der vergötterte Mensch ist es, der von ihr ergriffen, seine höchste Gewalt, all seine Macht und Kraft entfaltet. Er vernichtet und zerstört, er stürzt sich in den Tod, — aber die Bewunderung gehört ihm, selbst wenn er nur zerstört und vernichtet. Auch Richard III. verkündet die Kraft des Menschen. Und Kraft ist an und für sich ein Ideal, dieser Zeit eines der höchsten Ideale. Kraft ist Konzentration, die völlige Hingabe des Menschen an ein einziges Wollen. Welches der drei Kästchen der Porzia enthält das beglückende Bild, das den werbenden Liebhabern Herz und Hand der Schönen sichert? Der echte Sproß unserer Zeit, der Bekenner einer sittlichen, das Irdische bewegenden Weltordnung, müßte nach dem silbernen Kästchen greifen: „Wer mich erwählt, erlangt, was er verdient", denn „dem Verdienste seine Krone"; Bassanio aber hält's mit dem Spruche der Kraft, des auf sich selbst trotzenden Ichs, „das sein Alles daran wagt" und trägt den Siegespreis davon. Das Allesdaranwagen, die Vereinigung des Fühlens und Wollens in einen Punkt, das ganz und gar einseitige in einem einzigen Drange aufgehende Gefühl, die Leidenschaft; das ist bei Shakespeare ein grundlegendes Kriterium der Größe. Die moralische und sittliche Wertschätzung tritt wie bei den Italienern, wie bei Marlowe dagegen zunächst noch zurück. Sie spielt in den ersten Jahren des Schaffens keine entscheidende Rolle. Es kümmert den Dichter noch weniger, worauf und wohin die Leidenschaft gerichtet ist. Genug, daß sie Leidenschaft ist, den Menschen in der Fülle seiner Kraft und Macht, den Titaniden am herrlichsten und mächtigsten offenbart. Leidenschaft ist Schönheit. Sie gilt es zu beobachten und zu schildern, zu zergliedern und in alle Ursachen, Regungen und Wirkungen hinein zu verfolgen, in allen Formen und Gestalten abzubilden. Die Liebe als Leidenschaft, — die Eifersucht, die Rache, die Ruhmbegierde, die Herrschsucht, der Ehrgeiz, das Machtverlangen, die Sinnlichkeit, die grobe Genußgier als Leidenschaft! Die Leidenschaft des Mannes, die Leidenschaft des Weibes. Die aktive, die passive Leidenschaft. Leidenschaftliche Naturen sind auch Desdemona, Ophelia und Cordelia, von einer großen elementaren Einseitigkeit und

Digitized by Google

Alleinzigkeit des Gefühlslebens, unverrückbar in ihrer Kraft, zu dulden und zu leiden, zu entschuldigen und zu verzeihen, geduldig zu lieben und geduldig zu sterben. Die Shakespeare'schen Menschen sind Charaktere im eigentlichsten Sinne des Wortes, aus einem Guß, Eisennaturen, mit Nerven aus Stahl geflochten, von ungeheurer, in einem Punkt gesammelter Kraft, die genau wissen, was sie wollen, und in jedem Augenblick ihr ganzes Sein auf das eine Ziel hin gespannt haben. Im innersten Grunde kennen sie keine inneren Zwiespälte und Widersprüche, Steigerungen, doch keine eigentlichen Verwandelungen und Entwickelungen. Sie können zerschmettert und zerbrochen werden, aber sie können sich nicht biegen. Die Shakespeare'sche Psychologie blickt zum erstenmal wieder tiefer in das Innenleben des Menschen hin, empfindet zum erstenmal die reine und große Freude, allein dieses zu enträtseln und es in seiner ganzen Unmittelbarkeit und Naturwirklichkeit darzustellen. Sie erblickt daher vor allem das, was beim ersten Anschauen am unmittelbarsten, am deutlichsten, am gewaltsamsten sich aufdrängt: die Welt der Leidenschaften. Sie hat noch einiges Grobes an sich, Hartes und Einseitiges. Sie kennt im allgemeinen noch nicht das Differenzierte des Nervenlebens, das jeden Augenblick Anderssein der menschlichen Seele, noch immer mehr die starren Extreme, das Gefühl auf seiner Höhe, im vollen Ausbruch seiner Gewalt, als die sanften, unmerklichen Übergänge, die Zersplitterungen und Widersprüche. Der Kampf ist vorwiegend nach außen hin gerichtet, weniger nach innen hin, der Widerstand kommt mehr aus der Welt her, von den anderen als aus dem eigenen Ich. Aber der Dichter lebte auch in einer Welt, deren Menschen ganz anders aus einem Guß waren als die Menschen von heute, widerstandskräftiger und in sich geeinigter, viel mehr Thaten- als Gedankenmenschen. Shakespeare ist der geistigste, der tiefste und intelligenteste Dichter der Renaissanceperiode. Doch ist und bleibt er auch das Kind seiner Zeit. Auch bei ihm steht das Sinnliche voran, und das Geistige kommt immerhin nur in zweiter Linie, die Leidenschaft überwiegt die Reflexion, der Thatenmensch mit seinen groberen Trieben nach Weltherrschaft, nach äußerem Ansehen und nach Macht tritt ganz anders deutlich hervor als der feiner gebaute, nach idealeren Zielen ausschauende Gedanken- und Geistesmensch.

Eine, freilich und leider nur in den knappsten Umrissen gehaltene, Darstellung des Shakespeare'schen Entwickelungsganges muß dieses noch um einiges näher erläutern und die allernotwendigsten Schattierungen in das Urteil hineintragen. Einige Notizen über den äußeren Lebensgang seien damit verknüpft. Mehr als dürftige Notizen sind uns nicht erhalten, und sie tragen so gut wie nichts zur Erklärung seines geistigen Schaffens bei. Daher konnte auch in neuerer Zeit eine Shakespeare-Frage nach der anderen auftauchen und die Shakespeare-Forschung recht eigentlich erst in großen Fluß bringen. Gewiß giebt es hier der Dunkelheiten in Hülle und Fülle.

Digitized by Google

Voran ſteht da die Unterſuchung nach der Originalität des Dichters: in welchem Grade die unter ſeinem Namen gehenden Dichtungen ſein Eigentum ſind, wie vieles und wie großes auf ſeine Koſten kommt und wie vieles und großes auf frühere und zeitgenöſſiſche Dramatiker, deren Werke er um- und neu bearbeitete und für die Bühne einrichtete. Allem Anſcheine nach hat er das in ſtärkerem Maße gethan, als bisher angenommen wurde. Augenblicklich iſt vielfach die Neigung vorhanden, dem „ungelehrten“ und „ungebildeten“ Schauſpieler William Shakeſpeare, der als der große Dichter galt und gilt, die geiſtigen Fähigkeiten zu einem ſo großen dichteriſchen Schaffen abzuſprechen. Am bekannteſten wurde die Bacon-Hypotheſe, welche die Urheberſchaft der unter Shakeſpeare's Namen gehenden Dramen Bacon von Verulam, dem Verfaſſer des „Novum organon“, zuſchreiben will. Sie baut allzuviel auf philiſtröſer Überſchätzung äußerer Schulgelehrſamkeit auf, als daß ſie überzeugend wirken könnte, und nimmt vielfach ihre Zuflucht zu Beweismitteln, welche zum Teil die Sache der Lächerlichkeit ausſetzen. Über allerhand Vermutungen iſt die Sache nicht hinausgediehen, und wie die Shakeſpeare-Frage heute ſteht, müſſen wir dieſen Schauſpieler Shakeſpeare noch immer für den großen Dichter aller Dichter anſehen und nicht nur für einen Regiſſeur und Bühnenbearbeiter, der ſich die Werke eines oder verſchiedener echter Shakeſpeares aneignete.

Er wurde im Jahre 1564 zu Stratford am Avon als Sohn eines wohlhabenden und angeſehenen Bürgers geboren, am 23. April alten Stils, 5. Mai neueren Stils getauft und beſuchte die Lateinſchule ſeiner Vaterſtadt, die er, vielleicht 14 Jahre alt, verließ, um nach der Überlieferung dem Vater im Geſchäft zu helfen oder ſich ſonſtwie praktiſch zu beſchäftigen. 19 Jahre alt, verheiratete er ſich mit der um 7 Jahre älteren Anna Hathaway. Großes Glück und volle Befriedigung hat er wohl nicht in dieſer Ehe gefunden, doch bewies er ſich als ein Mann, der ſeinen einmal übernommenen Verpflichtungen nachkam. Auch die Vermögensverhältniſſe des Vaters gingen ſehr zurück und Geldſorgen aller Art, auch Wilddiebereien, deren ſich, alten Erzählungen zufolge, der Dichter ſchuldig gemacht haben ſoll, veranlaßten ihn, mit Zurücklaſſung ſeiner Gattin und dreier Kinder bald nach 1585 nach London zu gehen und ſich dort als Schauſpieler dem Theater zuzuwenden. 1592 ſpielt der Name Shakeſpeare ſchon unter denen der zeitgenöſſiſchen Dramatiker eine Rolle. Der ſterbende Greene greift ihn in ſeinem moraliſchen Katzenjammer-Pamphlet: „Ein Groſchen Einſicht, erkauft mit einer Million Reue“ an und warnt ſeine Freunde Marlowe,

Zimmer in Shakeſpeare's Geburtshaus
in Stratford,
in dem der Dichter geboren wurde.

Lodge und Peele zur Vorsicht „gegen die mit unseren Federn geschmückte Krähe", gegen das „Tigerherz, gehüllt in Komödianten-Haut", gegen den Alles-Könner, der sich für den einzigen shake-scene (Bühnenerschütterer) hält. Der Dramatiker Chettle aber nahm des Angegriffenen Partei und trat für den Menschen, wie für den Dichter und Schauspieler ein; er nennt ihn „ausgezeichnet in seinem Berufe". 1534 erscheint Shakespeare als Mitglied der hervorragendsten Schauspielertruppe des damaligen London, der Lord-Kämmerer-Truppe, an deren Spitze der bedeutendste Schauspieler der Zeit, Richard Burbadge, stand. Vielleicht hat er ihr von Anfang an angehört. Zu seinen Mitspielern gehörten u. a. noch Cuthbert Burbadge, der Bruder Richards, und der vortreffliche Komiker William Kempe. Ihre Vorstellungen gab die Gesellschaft in einem eigenen Theater, in der „Rose" auf dem Südufer der Themse, unweit der Southwarkbrücke, in dem sie seit 1592 bestimmt nachzuweisen ist.

Shakespeare's Geburtshaus
im Jahre 1769.
Diese älteste uns erhaltene Darstellung des Geburtshauses erschien zuerst Juli 1769 in Gentlemans Magazine.

In Shakespeare's ersten Dramen prägt sich noch keineswegs eine starke Besonderheitsnatur und eine große Ichkunst aus. Aber wohl der lebendige, objektive Drang des Dichters und seine Richtung auf eine breite Universalität des Schaffens. Er ist noch wesentlich Eklekticist und zugleich auch der Schauspieler-Bühnendichter, der vor allem wirksame Rollen schaffen will und auf Theaterwirkungen ausgeht. Seine Leichtbeweglichkeit und die Veränderlichkeit seines Stils haben etwas Verblüffendes an sich, und man glaubt, nicht einen, sondern zwei, drei Dichter vor sich zu sehen. Der eine ist eine Marlowe-Natur, ganz erfüllt von der Freude am Erhabenen, am Furchtbaren, am Schrecklichen und am Gräßlichen. Die Phantasie, trunken von Blut- und Mordvorstellungen, ergeht sich in wilden, leidenschaftlichen und oft schwulstig-bombastischen Reden. Marlowe's Einwirkungen, Marlowe's Weltanschauung läßt sich nicht verkennen. Dem Machiavelli'schen Ideal von dem Recht des Starken, dem alles erlaubt ist, giebt auch Shakespeare Ausdruck. Wohl geht der Verbrecher zu Grunde, aber seine Größe bleibt bestehen, die Freude der Phantasie an seiner wilden Kühnheit, an seiner Dämonie, an der rücksichtslosen Ichsucht und der unbarmherzigen Kraft, sich durchzusetzen, beherrscht das künstlerische Gebilde. Und es ist nicht viel anders als eine derbe, plumpe Volksmoral, eine Herkömmlichkeit, ein letztes Unverständnis des feineren und originelleren Gedankenganges des Italieners, welche in der Schilderung von dem schrecklichen Ende eines Tamerlan (2. Teil) oder eines Richard III. bei Marlowe und bei Shakespeare schließlich durchbrechen. Buntbewegtheit der Handlung, mehr äußere

Digitized by Google

Geschehnisse als innerliche, seelische Verknüpfung und Entwickelung, eine Charakteristik der groben und scharfen Umrisse, der Verzerrungen, eine lärmende Deklamation, ein billiges, auf derben Geschmack berechnetes, patriotisches Pathos! Aber durchblitzend und echte Genialität offenbarend, Unmittelbarkeit des Gefühlslebens und wahrer Ausdruck heftigster Leidenschaft. So derb die Charakteristik ist, so zeigt sie doch viel innere Geschlossenheit, die nur dem wirklichen Dichter zu Gebote steht. Die Einbildungskraft ist erfüllt von großartigen, kühnen Vorstellungen, die vielleicht das Mögliche überschreiten, die überspannt sein mögen, wie bei Marlowe die Werbung und das Verhältnis Tamerlans zu Zenokrate, bei Shakespeare die Werbung Richards III. um Anna, — aber die ganze Verwegenheit jedes großen Künstlers fühlen lassen. Dieser Marlowe-Shakespeare dichtet den „Titus Andronikus", die drei Teile „Heinrichs VI." und steigt höher herauf bis zu Richard III.

Eine ganz andere Natur gelangt in den ersten Lustspielen zum Ausdruck: in der „verlorenen Liebesmüh'", der „Komödie der Irrungen", „den beiden Edlen von Verona" und in neuer Entfaltung im „Sommernachtstraum", welch letztere Dichtung unter den Lustspielen bedeutet, was Richard III. unter den Tragödien: den Abschluß der Lehrjahre. Da ist so nichts von Kraftgenialität, noch von gärendem Sturm und Drang zu merken. Man sieht dafür einen gefälligen, eleganten Akademiker vor sich, der Aristokratie und Salonpublikum vor Augen sieht und dem Volk den Rücken zugewandt hat, das Internationale dem Nationalen vorzieht. Er schreibt am Studiertische und zieht seine Begeisterung aus Büchern. Die Gestalten haben etwas Frostiges und Abstraktes, wie Gestalten, die mehr der Lektüre als dem Leben entstammen. Ein Dichter, der ungefähr zu gleicher Zeit einen „Titus Andronikus" und eine „verlorene Liebesmüh'" schreibt, scheint fast ohne alle Eigenpersönlichkeit zu sein, so schroff stoßen hier die Gegensätze und Widersprüche aufeinander. Dort als Meister und Führer der wilde, schreckliche Marlowe, hier der höfische, zierliche und schäferliche John Lily. Dort der Drang nach starker Handlung, nach vielen Geschehnissen, hier so gut wie gar keine Handlung, — ein reines Dialogstück, eine Übung im Wort- und Rededrechseln, eine bloße Formspielerei. Das Empfindungs- und Gefühlsleben zeigt sich in allen diesen Lustspielen schwach entwickelt, und nur in den „beiden Edlen von Verona" bricht ein seelischerer Ton hervor. Der Dichter kommt aus der Schule der Plautinischen Komödie und der zeitgenössischen, italienischen Lustspieldichter. Alles trägt an ihm mehr romanisches als germanisches Wesen, ein vorwiegend formalistisches und äußerliches Gepräge. Die schwache und unbedeutende Charakteristik steht weit hinter der Intrigue zurück, Intrigue und Handlung bedeuten weniger als der Dialog, als das Spiel der Worte und Redefiguren. Erst im „Sommernachtstraum" regen sich heimisch-nationalere und volkstümlichere Stimmungen.

Digitized by Google

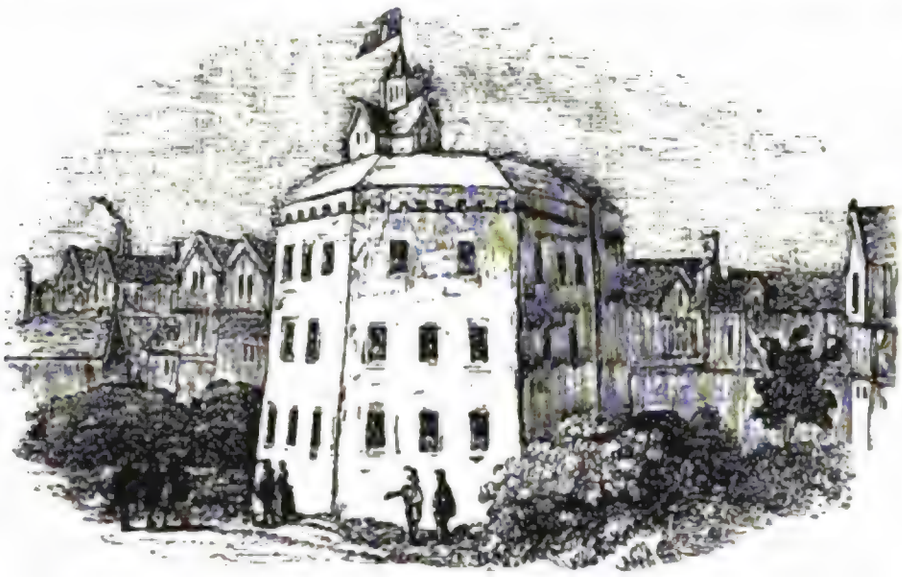
Seit 1594 und 1595 scheinen sich die äußeren Verhältnisse Shakespeare's, der allem Anschein nach als Habenichts in London angelangt war, wesentlich verbessert zu haben. Er verkehrt in freundschaftlicher Weise mit Mitgliedern des hohen Adels, unterstützt den Vater, kauft 1597 in seiner Geburtsstadt Stratford das größte und vornehmste Haus dortselbst und genießt bei den Stratfordern um seines Wohlstandes willen des höchsten Ansehens. Er leiht Geld auf Pfänder aus und zeigt sich überhaupt für einen Dichter in derartigen Angelegenheiten merkwürdig gut beschlagen. Ende 1598 oder Anfang 1599 erbaut Richard Burbadge das Globustheater, das alle bisherigen Theater übertraf und wohin nun auch die Shakespeare'sche Muse übersiedelte.

Der Verkehr mit der aristokratischen Welt mag ihn einige Zeit lang verlockt haben. Er paßt sich deren Geschmack an und wendet sich der „höheren Dichtung" zu, die damals erst litterarisch-gesellschaftsfähig machte, der italianisierenden und antikisierenden höfischen Modedichtung der Schule Spensers. Er veröffentlicht zwei epische Dichtungen: „Venus und Adonis" und „Lucrezia" und fängt an im Geschmack der Zeit Sonette zu dichten. Er macht mit ihnen Aufsehen und verdankt ihnen seinen ersten, großen Erfolg. Glücklicherweise aber wird er darum nicht dem von den Gelehrten und höfischen Poeten verachteten volkstümlichen Drama untreu. In den aristokratischen Kreisen spielte der Dichter doch nur die Rolle eines Geduldeten, ganz anders frei und ungezwungen konnte er sich unter seinesgleichen, unter den Schauspielern und Dramatikern bewegen, in der frischen, gesunden und kräftigen Luft, die damals in deren Verkehr wehte. Dem Umgang mit dem rüstigsten aller Zecher, Ben Jonson, und anderen geistesstarken Männern verdankte er gewiß geistigere Anregungen. Ging es auch in den Theaterkneipen, in der „Meermaid" und in der „Teufelstaverne" manchmal toll zu, wie in den Fallstaffscenen „Heinrichs IV.", so war doch mehr als ein Prinz Heinz unter diesen frohen Gesellen, und an Ernst und Tiefe der Gespräche wird es schon nicht gefehlt haben. Hier atmete alles gesunde und kernige Sinnlichkeit und Natürlichkeit.

Gesunde Sinnlichkeit und Natürlichkeit beherrschen auch das Shakespeare'sche Drama in dieser Zeit, eine gewisse Frohheit und Behaglichkeit breitet sich über ihm aus und eine ausgeglichene Stimmung, erwachsend aus einer welt- und lebensfreudigen inneren Zufriedenheit. Die künstlerische Eigenart seiner Natur ringt sich vollkommen durch. Sein tiefster und innerster Drang nach der reinen Erkenntnis des Lebens und der Natur tritt rein und mächtig hervor. Der Dichter entzieht sich dem Einfluß fremder Muster und wendet sich der inbrünstigen, unmittelbaren Beobachtung der Natur und des Lebens und der Wirklichkeit zu. Er blickt sie nicht mehr mit den Augen Marlowe's an, sondern mit seinen eigenen Sinnen, die schärfer die Realität der Dinge aufnehmen, so daß die Phantasievorstellung eine reichere

Digitized by Google

und deutlichere wird und nicht mehr, wie bei Marlowe, zu formloſeren, verzerrteren, über das Wirkliche phantaſtiſch hinaus geſteigerten Geſtalten gelangt. Die unklarere Einbildungskraft Marlowe's verallgemeinert, die klarere Shakeſpeare's individualiſiert. Der Dichter hat jenen Boden des Alltäglichen gewonnen, von dem er zu dem Gewaltigſten und Mächtigſten emporſteigen kann, ohne das Wahrſcheinliche und Natürliche unter dem Boden zu verlieren. Das Große und Starke verſchmilzt innig mit dem



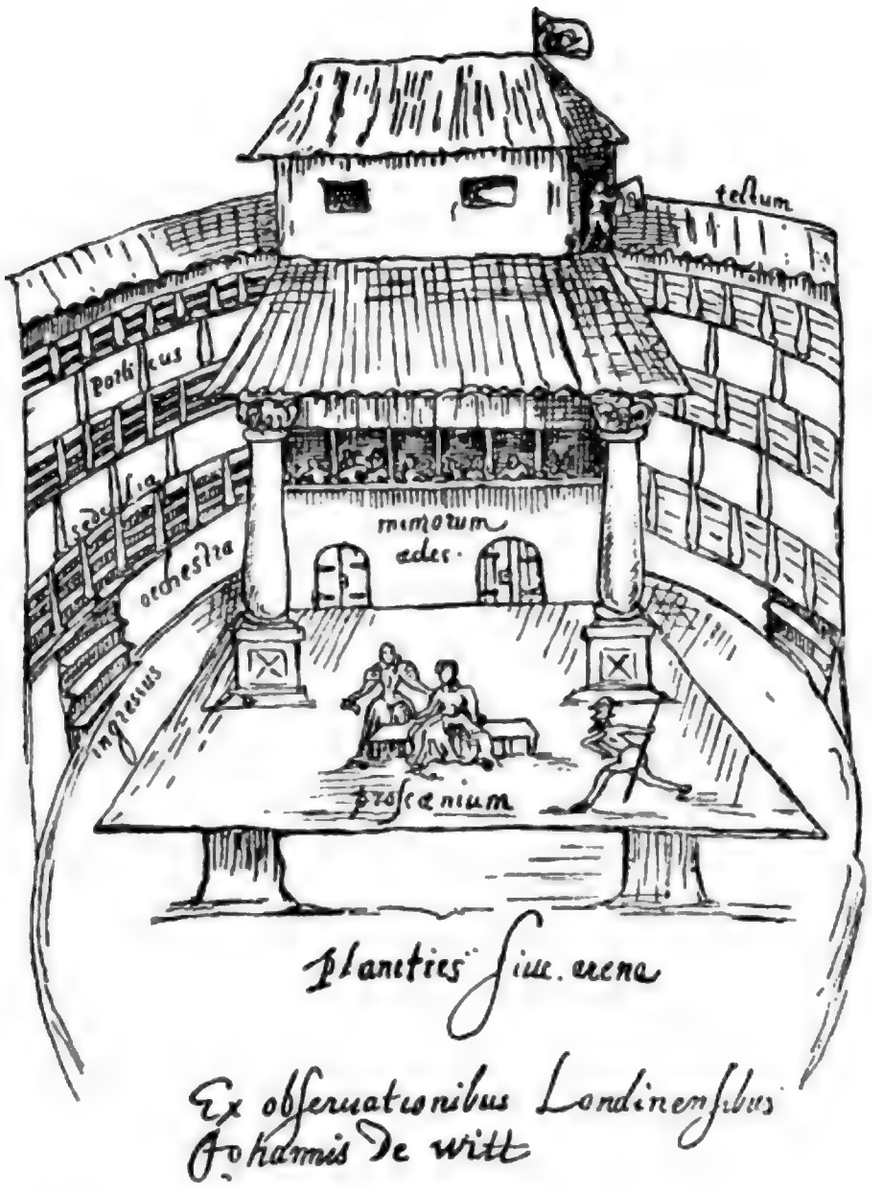
Äußere Anſicht des Globe-Theaters in London.

Nach einer alten Zeichnung. (S. Bormann. Das Shakeſpeare-Geheimnis.)

Stehende Theater, unſeren heutigen Kunſtreiterbuden ähnlich, Holzbauten, mit Stroh und Schilf bedeckt, kamen erſt ſeit 1570 etwa in Aufnahme. Zu Shakeſpeare's Zeit gab es bereits mehrere Schauſpielerhäuſer in London, ſo das 1575 oder 1576 erbaute Blackfriarstheater, das „Theatre", welches von 1576—1598/99 beſtand und von James Burbadge, dem Vater der beiden Schauſpieler Richard und Cuthbert Burbadge, erbaut worden war, „der Vorhang", zuerſt 1577 erwähnt, das Swan-Theater und das Globustheater auf dem Südufer der Themſe, welch letztere zum Teil aus dem Material des niedergeriſſenen „Theatre" erbaut und um ſeiner rundlichen Form willen Globus genannt wurde. An Gediegenheit des Materials übertraf es alle früheren Bauten; es war ein Holzbau in drei Stockwerken, je 12, 11 und 9 Fuß hoch. Nur der 1 Fuß über die Erde ragende Unterbau beſtand aus Mauerwerk. Die Bühne war von einem Ziegeldach mit Bleirinnen überdeckt, während der Mittelraum für die Zuſchauer, unſer heutiges Parkett oder Parterre, unbedeckt war. Obenauf das Häuschen für den Trompeter, der den Anfang der Vorſtellung verkündete und durch ſein Blaſen die Zuſchauer herbeirief. Das von den Brüdern Burbadge erbaute Globus-Theater war die Heimſtätte der Shakeſpeare'ſchen Dramen. Die Schauſpieler vereinigten ſich damals zu Geſellſchaften, die zumeiſt, nominell wenigſtens in den Dienſt eines vornehmen Herrn traten und nach ihm ſich benannten. Eine feſte Einnahme floß ihnen aus dieſem Verhältnis nicht zu, nur gelegentlich wurden ſie bezahlt, wenn ſie eine Vorſtellung im Hauſe ihres Beſchützers gegeben hatten. Alle Verwaltungs- und Finanzgeſchäfte wurden von der Truppe ſelbſt erledigt. Die Einnahmen fielen nicht an einen Direktor, ſondern an die Truppe insgeſamt oder doch an die Vereinigung der Hauptdarſteller, die als Unternehmer auftraten. Um 1590 etwa galten als vornehmſte Truppen die „Diener der Königin" und die „Diener des Admirals", welche vorzugsweiſe die Vorſtellungen bei Hofe geben durften und im Beſitz des „Theaters" und des „Vorhanges" waren. Seit demſelben Jahre aber fängt eine andere Truppe an, ihnen den Rang ſtreitig zu machen, deren Hauptdarſteller die Brüder Burbadge waren und der auch Shakeſpeare (vielleicht ausſchließlich) angehört hat. Sie ſtand zuerſt im Dienſte des Grafen Leiceſter, von 1589—94 in dem des Lord Strange, dann des Lord Derby, des Lord Kämmerer 1594—96 und 1597—1603, zwiſchendurch des Lord Hunsdom und wurde von Jakob I. zur Truppe der Schauſpieler des Königs erhoben.

Häuslichen und Intimen, allerhand kleine Einzelzüge machen das Charakterbild reicher und vertraulicher und verwischen die ehemalige Härte der Umrißlinien. Schlicht und ungezwungen bewegen sich die Könige und Helden, und die idealste Gestalt unter den Königen Shakespeare's, Heinrich V., der hoheitsvollste aller Herrscher, zecht als Prinz Heinz wacker mit Falstaff und seinen Kumpanen in einer niederen Schenke. Der heißblütige Percy, der Ritter ohne Furcht und Tadel, zankt und neckt sich mit seinem Käthchen. Selbst die Handlungsweise eines Shylocks, der noch am meisten groteske Züge trägt und am nächsten dem ungeheuerlichen Richard III. steht, wird schärfer motiviert und trägt ein ganz anderes menschliches Gepräge als der Marlowe'sche „Jude von Malta". Shakespeare steht nicht mehr staunend, phantastisch berauscht vor seinen Gestalten wie Marlowe, sondern sucht sie menschlich zu verstehen und zu begreifen. Dem Ernsten und dem Pathetischen weiß er einen feinen Humor und auch eine Komik abzugewinnen, dem Humoristischen und dem Komischen verleiht er ernstere Züge. Keine strenge Grenze scheidet mehr das Tragische von dem Humoristischen, das Erhabene von dem Alltäglichen, — sie stehen nicht nur in derselben Dichtung nebeneinander, sondern durchdringen sich gegenseitig und lösen sich ineinander auf. Shakespeare wird in dieser Periode der beobachtende, die Welt mit allen Organen in sich auftrinkende, gestaltungsfrohe Realist. Aber er sieht dem Treiben draußen nicht wie ein Ariost zu, als einem Schauspiel, das nur seinem Künstlerauge geboten wird. Das sind vielmehr wirkliche Menschen, deren Tragödien und Komödien sich vor ihm abspielen, Menschen, wie er selber einer ist. Der Schmerz, der jenen droht, droht auch ihm, und was ihnen zum Glück ausschlägt, wird auch für ihn dieselben Früchte tragen. All ihrem Handeln und Treiben entnimmt er große Lehren, wie er sein eigenes Leben einrichten soll und sich hier auf Erden behaupten kann. Er bildet sich eine Weltanschauung und eine Moral, die ein Eigenartsgepräge tragen und unmittelbar in seine Dichtung hineinfließen. Ein tieferes, vergrübelteres Wesen tritt in dieser Zeit bei ihm nicht hervor, mehr ein auf das Praktische und Thätige gerichteter Geist, der mit dem eines Machiavelli, Morus und Montaigne Ähnlichkeit hat, ein Geist der Lebensklugheit und Welterfahrung. Hart stoßen in dem engen Erdenkerker Menschen und Dinge aufeinander, das Interesse und die Leidenschaft des einen geraten in Widerstreit mit denen des anderen, und was der eine gewinnt, muß der andere verlieren. Jeden lockt die Lust der Erde, Liebe, Reichtum, Ehre, Ruhm und Macht, doch der heißeste Kampf entbrennt um die Herrscherkrone. Der Sieg fällt der virtus, der Tüchtigkeit zu, dem Kühnen, dem Tapferen und Starken, dem Klugen und Geschickten. Bei dieser Erkenntnis beruhigt sich der Dichter einstweilen. Er sieht die Welt nicht unvernünftig geordnet und trägt selber in sich das Verlangen, die Lust der Erde fröhlich auszukosten. Ein gewisser Optimismus tritt in dieser Zeit hervor, und seine

Digitized by Google



Innere Ansicht eines Londoner Volkstheaters (des Swan-Theaters),

nach einer von dem holländischen Reisenden Johannes de Witt 1596 angefertigten in Utrecht befindlichen Handzeichnung. (Nach dem Werkchen von K. Th. Gaedertz. Zur Kenntnis der altenglischen Bühne, Bremen 1888, in welchem zuerst diese älteste authentische, für die Kenntnis der Shakespeare-Bühne wichtigste Zeichnung mitgeteilt worden ist.) Wie man sieht, sind nur die Logen oder Gallerien und ein Teil der Bühne, die Hinterbühne, bedeckt, während der andere Teil der weit ausladenden, fast bis in die Mitte des Parketts hineinreichenden, auf starken Pfosten ruhenden Bühne, sowie der Parkettraum unter freiem Himmel lagen. Hinter der Bühne die Ankleideräume der Schauspieler, die durch zwei Thüren mit der Bühne in Verbindung standen, eine zum Aufgehen, die andere zum Abtreten der Personen. Coulissen und Dekorationen kannte das englische Volkstheater nicht, Ortswechsel u. ähnl. wurde oft nur durch Zeichen angedeutet. Beweglich war zuweilen nur der Hintergrund der zweiten kleineren, sich rückwärts aufbauenden Bühne (auf der obigen Darstellung fehlt diese), auf welcher z. B. das Schauspiel im „Hamlet" dargestellt wurde. Diese Hinterbühne trennte häufig ein Vorhang von der Vorderbühne. Wenn auf dieser letzteren eine Scene zu Ende gespielt, ging der Vorhang auseinander, und eine neue Scene hub auf der Hinterbühne an. Einen wichtigen Bestandteil der scenischen Einrichtung bildete dann noch der gleichfalls auf der obigen Zeichnung fehlende „Balkon", der über der Hinterbühne lag, ein etwa 8—9 Fuß hohes Gerüst, der bald einen Berg, bald einen Turm darstellen sollte. Von ihm herab sprach z. B. der Wächter im Makbeth seinen Morgenspruch. Schauspielerinnen gab es bekanntlich zu Shakespeare's Zeit noch nicht: die weiblichen Rollen wurden von jungen Männern dargestellt. Die Vorstellungen begannen um 3 Uhr nachmittags. Auch Frauen aus allen Gesellschaftskreisen besuchten das Theater, und es ist eine alte Fabel, daß anständige Frauen gar nicht oder nur in Masken ins Theater gegangen seien.

Digitized by Google

Auffassung des Menschen hat etwas Liebenswürdiges und Gütiges an sich. Die Freude an ihm wiegt vor, die Freude an seiner Lebensfrische und Daseinslust, an seiner Keckheit und Unverfrorenheit, mit der er sich oft durchschlagen muß, an seiner Sinnlichkeit und seiner Klugheit, seiner Stärke und Tapferkeit. Abneigung hegt er gegen das Sauertöpfische und Kopfhängerische, und ironisch verspottet er die unsinnlichen Geister, welche auf die Lust des Lebens und der Liebe glauben verzichten zu können und die Entsagung und Weltflucht predigen. Der Individualismus in seiner tieferen und edleren germanischen Ausprägung tritt dem egoistischen Individualismus, wie er von Italien her verkündet wurde, klarer und bestimmter entgegen. Auch der Mord aus Staatsklugheit findet an ihm keinen Verteidiger. Heilig sei das Recht und das Leben des anderen, verhaßt alle Willkürlichkeit, alle Grausamkeit und Brutalität, alles Rohe und pöbelhaft Tierische. Der große und edle Mensch Shakespeare's ist der Hilfreiche, der den Kampf des Lebens zu mildern sucht, die Rechte des anderen anerkennt und mit ihm sich verbündet, nicht die Feindschaft, sondern die Freundschaft und die Güte begründen will.

In diesen Jahren vollendet der Dichter seine Königsdramen, den Cyklus seiner englischen Historien: „Richard II." erscheinen und „König Johann", die beiden Teile von „Heinrich IV." und „Heinrich V." Als später Nachzügler kommt das überhaupt letzte, mißlungene Werk Shakespeare's, „Heinrich VIII." Machiavelli und Guicciardini in Italien und August de Thou in Frankreich hatten die Geschichtsschreibung über die bloße chronikalische Aneinanderreihung von Thatsachen und Begebenheiten hinausgeführt und die Dinge in ihren Zusammenhängen rein menschlich und irdisch verstehen gelehrt. Den gleichen Charakter trägt die Shakespeare'sche Geschichtsdichtung. Sie sucht nach den Ursachen von Niedergang und Sturz, von Erhebung und Sieg der Könige und Völker und ist voll politischer Weisheit, Klugheit und Erfahrung, wie Machiavelli's Buch vom Fürsten. Freilich darf man von dem Dichter nur eine Geschichtsauffassung erwarten, wie sie das 16. Jahrhundert geben konnte, nicht die vertieften Erkenntnisse unserer Zeit. Noch thun wir in die wirtschaftlichen und sozialen Zustände gar keinen Einblick, noch spielen sie nicht die geringste Rolle, vielmehr stellt Shakespeare als echter Jünger der Renaissance noch den Principe, den Krieger und Staatsmann als eigentlich treibende Kraft in den Mittelpunkt der Ereignisse. Auch das Geschichtsdrama ist in erster Reihe ein Charakterdrama. Einzelmenschen sind es, welche die Geschichte machen und das Schicksal der Völker in den Händen halten. Wie im Turniere stoßen sie aufeinander, nur daß nicht mehr die bloße körperliche Stärke und Gewandtheit entscheidet, sondern die innere Tüchtigkeit. Richard II. geht an seiner Verblendung und Schwäche zu Grunde, an dem mittelalterlichen hochmütigen Traum von seinem Gottesgnadentum. Statt der Wirklichkeit ins Auge zu schauen, spinnt er sich in

Digitized by Google

allerhand Mysticismus hinein und glaubt an Wunder und große Zeichen: Engel würden vom Himmel herniedersteigen, um die Aufrührer niederzuschmettern und das Verbrechen der Majestätsbeleidigung, die eins ist mit Gotteslästerung, zu rächen. Er ist eine leichte Beute in der Hand des rücksichtslosen Realpolitikers Bolingbroke.

„Romeo und Julie", das Meisterwerk dieser Periode, gelangte 1597 zum erstenmale im Druck an die Öffentlichkeit. Und zum erstenmale entfaltet der Dichter in diesem Triumphgesang von der Liebe der Geschlechter zu einander das Tiefste und Gewaltigste und das Eigentlichste, was er der Welt zu geben hatte: seine große Kunst in der Darstellung des zur höchsten Leidenschaft gesteigerten Gefühlslebens, wie sie in dieser Fülle und Reichhaltigkeit, in dieser Schärfe und Naturwahrheit die Poesie bis dahin noch nicht kennen gelernt hatte. In dem rein Künstlerischen, in der Gestaltung der Innenzustände des von der sinnlichen Liebe erregten Menschen liegt der ganze Wert und das Wesen dieses Kunstwerkes eingeschlossen. Keine andere Aufgabe kennt der Dichter als die Darstellung der trunken dahinschreitenden Erotik; wie jede Leidenschaft bei ihm, hat sie einen wilddämonischen Charakter, ist eine elementare Naturgewalt, welche den Menschen alles andere vergessen läßt, was nicht ihrer Befriedigung dient. Der mächtige Drang nach der Vereinigung läßt ihn auch gegen die Schrecken des Todes gleichgiltig werden. Die Leidenschaft macht ihn zum Heroen, zum Triumphator über Leben und Sterben und zum Sieger über das Schicksal. Nichts ist herrlicher, denn nichts ist größer und mächtiger als der in ihren Feuern einherschreitende Mensch. Ihr hingegeben, fühlt er die ganze Wonne, ein Ich zu sein, genießt er das Eigentliche der Erdenlust. Die ganze Weltfreude, die an das Irdische mit tausend Organen sich anklammernde Weisheit, die frei entfaltete Sinnlichkeit und Natürlichkeit des orgiastischen und bakchantischen Renaissancemenschen offenbart sich in reinster Gestalt in „Romeo und Julie". Und der Dichter ist selbst der trunkene Bakchant. Nichts will er in diesem Werke, als alle Wonnen und Gluten des Liebesrausches auskosten. Unser moralisierendes, realistisch-tendenziöses Zeitalter, das sich seit den dreißiger Jahren dem rein dichterischen Auffassungsvermögen wieder entfremdete und den Poeten vor allem nach seinen „Absichten", „Überzeugungen" und „Anschauungen" beurteilt, hat auch in Shakespeare weit über Gebühr den Moralisten, den Sittenrichter, den Tendenzpoeten und Lehrdichter gefunden, als er wirklich in ihm steckt. Unserer Zeit gilt der Moralprediger, der „Dichter des Gewissens" im Grunde vielfach mehr als der Künstler. Shakespeare ist aber viel zu sehr Agnostiker und sein Streben so vorwiegend auf das Erkennen gerichtet, daß die Beurteilung und Wertschätzung dagegen zurücktreten muß. Man erfaßt heute viel zu wenig den großen Unterschied zwischen einem Tendenz- und einem Weltanschauungsdichter, zwischen einem

Digitized by Google

denkenden und einem nachdenklichen Poeten. Shakespeare ist ein nachdenklicher, ein Weltanschauungsdichter, — von Haus aus eine Großnatur, welche nicht an der Oberflächlichkeit der Erscheinung haften bleibt, sondern in der Wesen Tiefe einzudringen sucht. Ohne solche Nachdenklichkeit giebt es keine wahrhafte, dichterische Größe. Aber der Dichter will nicht, wie ein Dante, in erster Linie bessern und bekehren, Ideen und Tendenzen zum Ausdruck bringen, sittliche Überzeugungen oder ähnliches, — sondern unmittelbar fließt sein geistiges Wesen, all seine Erkenntnis in seine Gestalten über, und wir können diese Erkenntnisse nur herauslösen, wie wir der Natur Gesetze ablauschen. So hoch man nun auch die persönliche Größe Shakespeare's stellen muß, so sehr wir in seiner Dichtung den tiefsten und umfassendsten Ausdruck des geistigen Lebens seiner Zeit bewundern, — so kann man sich doch andererseits nicht verhehlen, daß die Erkenntniswelt des 16. Jahrhunderts, an der unseren gemessen, noch viel Unfertiges und Ungeordnetes an sich trägt. Das Sinnliche überwiegt, wie schon bemerkt wurde, das Geistige. Und darum dürfen wir auch nicht in der Shakespeare'schen Dichtung den Ausdruck der höchsten Intelligenz finden wollen. Wir werden sehen, daß ihn gerade in der Gestaltung des geistigen Menschen Goethe überholt. Man hat oftmals Shakespeare als den Dichter der moralischen und sittlichen Weltordnung gefeiert; aber das läßt sich doch nur mit Einschränkungen behaupten. Man machte damit den Jünger des 16. Jahrhunderts zu einem Kinde des 19. Jahrhunderts, zum Schüler Kants, zu dem Verkünder einer Morallehre, die, wie keine andere, die Billigung und Anerkennung unseres Zeitalters gefunden hat, eines Zeitalters, das, unbefriedigt

AN
EXCELLENT
conceited Tragedie
OF
Romeo and Iuliet.

As it hath been often (with great applause) plaid publiquely, by the right Honourable the L. of *Hunsdon* his Seruants.

LONDON,
Printed by Iohn Danter.
1597.

Titelblatt der ersten, ohne Verfassernamen erschienenen Quarto-Ausgabe von Shakespeare's „Romeo und Julie" vom Jahre 1597.
Der Text dieser Ausgabe weicht bedeutend von dem der späteren Ausgaben (1599. 1609.) ab. (Nach Bormann. A. a. O.)

Digitized by Google

von allen religiösen Dogmen, seine Zuflucht zur Ethik nahm und den gerechten, den weisen, uranfänglichen, in sich selbst ruhenden Gott, den sie in der Religion entthront hatte, als Moral wieder in seine Herrschaftsrechte einsetzte. Aber der scheinbar ästhetische Begriff von der tragischen Schuld und Sühne, der in unserem Jahrhundert eine so große Rolle gespielt hat und im Grunde nichts ist als ein Moralbegriff, Ausdruck des Dogmas von der sittlichen Weltordnung, Ausdruck einer rein tendenziösen Kunstauffassung, zersplittert in tausend Stücke, gerade wenn man ihn an die Shakespeare'sche Dichtung anlegt. Die naturalistischere und wesentlich mechanische Weltanschauung des Dichters, welche bei ihm die wesentliche ist und bleibt, kommt mit am schärfsten und deutlichsten in der Romeo und Julie-Tragödie zum Ausdruck. In der Welt herrscht ein beständiges Spielen der Kräfte gegeneinander. Die stärkere Kraft siegt. Was aber in dieser Formel nicht aufgeht, bleibt übrig als Zufall, als Schicksal, als Glück oder Unglück. Der Untergang Romeo's und Juliens hat seine natürlichen Ursachen in den Verhältnissen, unter denen sie leben, in dem Zwiespalt der beiden Häuser Montecchi und Capuletti und in einer Reihe von Zufällen. Keinesfalls bedeutet er eine tragische Sühne für eine sittliche Verschuldung ihrerseits. Sie scheiden auch nicht als Besiegte, sondern als Sieger aus dieser Welt. Überhaupt darf man die Auffassung vom Tode, die in der neueren Dichtung herrscht, nicht einfach auf die Poesie Shakespeare's und der Renaissancezeit übertragen. Unserer Dichtung ist er eine Verurteilung und ein Strafgericht, ein Racheakt, der vernichtende Blitz des beleidigten „ewigen“ Moralgesetzes, bei Shakespeare zuerst einmal nichts als ein Naturakt und ein Elementarereignis, welches wahllos die Guten und Bösen trifft, Desdemona wie Jago. Für den daseinsfreudigen Sproß des Renaissancejahrhunderts besaß der Tod nicht das Schreckliche, was er für das unsinnlichere und leidenschaftslosere Geschlecht unseres Zeitalters an sich trägt, über dessen Freudenmählern ewig die Harpyien der Moral schweben und welchem das Sterben nur dann „erlaubt“ erscheint, wenn sich der Mensch des Todes „schuldig“ gemacht hat. Auch Shakespeare ist, wie den echtesten Kindern der Renaissance, der Tod die letzte Notwendigkeit des Lebens; man nimmt ihn hin wie Rabelais, ein skeptisches Lächeln um den Mund: „Gehen wir, das große Vielleicht aufzusuchen,“ geht ihm mit dem stolzen und festen Schritt eines Marlowe'schen Mortimer entgegen:

„Warum soll ich wohl jammern meines Falls?
Lebt, holde Fürstin, wohl, beweint mich nicht!
Der, diese Welt verachtend, wie ein Wand'rer
Nun neue Länder zu entdecken geht.“

Man macht, wie der spanische picaro, im Anblick des Galgens eine humoristische Verbeugung oder besiegt ihn, wie ihn „Romeo und Julie“ überwinden, die erst, indem sie sterben, das Wesentlichste und Tiefste ihres Ichs ausleben

Digitized by Google

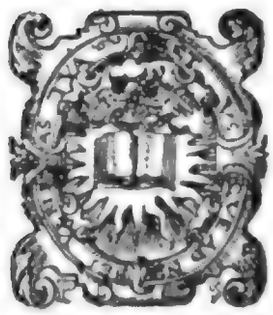
und finden, was sie am leidenschaftlichsten gesucht haben: die höchste Entzückung und großartigste Vollendung des Liebesrausches, den Tod um der Liebe willen.

A

Pleasant Conceited

Historie, called The taming of a Shrew.

As it was sundry times acted by the *Right honorable the Earle of* Pembrook his seruants.



Printed at London by Peter Short and *are to be sold by Cutbert Burbie, at his* shop at the Royall Exchange. 1594.

Titelblatt der ersten Ausgabe der älteren, ohne Verfassernamen erschienenen Komödie „Zähmung der Widerspenstigen".

Shakespeare's Lustspiel, welches nur eine Umarbeitung dieser älteren Dichtung ist, erschien zum erstenmal im Druck erst in der Folio-Ausgabe von 1623. Neuausgaben dieser älteren Komödie stammen aus den Jahren 1598 und 1607. (Nach Bormann. A. a. O.)

Dann legt sich allmählich mehr und mehr ein dunkler Schatten über diese heitere, frohe und so wohlgeordnete Welt. Die Stimmung des Dichters wird galliger und bitterer, und kalte Ironie und scharfe Satire brechen in die Welt des Humors und der Komik hinein. Die Lippen des Narren wird bald ein Zug der Wehmut umspielen, Melancholie sein Antlitz überschatten, und die Schellen seiner Kappe überläuten das Bekenntnis, daß die Narrenweisheit zur tiefsten Weisheit geworden ist. Der Glaube an das ursprüngliche Gute in der Menschennatur, an den Sieg der Tüchtigkeit und der Kraft, an eine gewisse Vernunft in der natürlichen Ordnung der Dinge gerät ins Schwanken, pessimismusschwerer Gram wühlt sich in die Seele des Dichters, und tiefe Grüblerfalten graben sich in seine Stirn. Die Tragik konzentriert sich und nimmt einen furchtbaren Ernst an, der alle Lustspielelemente von sich stößt. Auch die Komödie dieser Jahre — „Was Ihr wollt", die wahrscheinlich frühere Dichtung, noch weniger als die späteren „Ende gut, alles gut" und „Maß für Maß" — trägt zum Teil ein hartes und schwereres Gepräge, einen sittenrichterlichen und strengen Charakter. Die höfische Welt, welche, wie es scheint, den Dichter einige Zeit lang verlockt und umgarnt zu haben scheint, wird zu einer Welt der Falschheit und

Digitized by Google

Heuchelei, des Verrats und der Treulosigkeit. Ein sehr düsterer Tragödiengeist drängt in dieser Zeit alles andere in den Hintergrund, und der Dichter gelangt auf die Höhe seiner Vollendung.

Von persönlichen Schicksalen, welche diese innere Umwandelung hervorgerufen haben können, wissen wir bei der großen Dürftigkeit der erhaltenen Notizen nichts. Gewöhnlich verweist man auf die Verschlimmerung der politischen Verhältnisse Englands in den letzten Lebensjahren der Elisabeth und der Folgezeit, die wachsende Unzufriedenheit des Volkes und die inneren Gärungen. Das lustige Alt-England stirbt ab, und der Puritanismus klopft an die Pforte. Man kann auch an den allgemeinen Geist der Reaktion denken, der durch ganz Europa dahingeht und den Dänenprinzen Hamlet in eine Zwiespältigkeit hineinstürzt, wie sie Torquato Tasso ins Irrenhaus geführt hatte. Aber den eigentlichen Schlüssel zum Verständnis jener inneren Umwandelung, die erst den eigentlichen großen Shakespeare erstehen ließ, besitzen wir damit natürlich nicht.

Der Gegensatz, in dem der germanische Individualismus von Anfang an zum romanischen stand, und der auch bei Shakespeare sehr bald zum Durchbruch kam, vertieft und verschärft sich in dieser Zeit bei dem Dichter. Schwächer ist der Egoismus, stärker das Gemütsleben des Germanen, kräftiger daher seine Mitleidsfähigkeit, sein Bestreben nach dem Glück aller, während der Italiener das Glück des einzelnen, des Ichs, suchte. Dort demokratisch-kommunistische Ideale, hier das aristokratische Ideal Machiavelli's. Von Anfang an stand der heiteren südlichen Götterwelt die nordische düsterer, ernster und trauriger gegenüber, Gottheiten eines trüberen Himmels, eines kargeren Bodens, eines gesteigerten Lebenskampfes, der Unbilden einer rauheren Natur. Und wenn jene heiteren Olympier den Geist einer Rasse offenbaren, welche mehr geneigt ist, die Lust und Freude des Daseins zu behaupten, so spricht aus den nordischen Göttern zu uns die tragischer gestimmte Seele einer Rasse, welche tiefer, innerlicher und gewaltiger die Erkenntnis und das Gefühl des Leides der Welt ursprünglich in sich trägt. Und die grübelnde Einsamkeitsnatur des Germanen konnte nur dazu beitragen, dieses ursprüngliche Fühlen philosophisch zu begründen und es zu einem Gefühl eines allgemeinen Weltleides zu vertiefen und zu erweitern, — und damit den Gemüts- und Mitleidselementen neue Nahrung zuführen. So wurden die germanischen Länder die eigentliche Heimat der nachchristlichen Tragödie, die romanischen die Heimat der Komödie. Hineinwachsend in sein Germanentum entfremdet sich Shakespeare den Idealen, wie sie von Italien herübergekommen waren, und die auch seine Seele mit all ihrem Zauber umstrickt hatten. Er giebt ihnen eine Umformung und nordisches Gepräge in viel höherem Maße als bisher. Er kritisiert, untersucht und vernichtet sie zum Teil. Der alte Kultus der Leidenschaft, wie ihn der Dichter in „Romeo" und Julie" und wie ihn früher Marlowe

Digitized by Google

gepflegt hatte, weicht, und nicht länger mehr erscheint der trunkene, von der Gewalt seiner Gefühle hingerissene Blindhinstürmende als der Vollmensch, als der Heros in dieser Welt der Kleinheit und Alltäglichkeit. In der Leidenschaft wächst nicht, sondern sinkt die Kraft des Menschen; er verliert Überlegung und Urteilskraft und wird zum Spielball in der Hand des Schicksals, wie Othello ein Narr Jago's, der mit den allerkleinsten Nichtigkeiten und Erbärmlichkeiten den Helden zum Mord und zur Verzweiflung treibt. Der schrankenlose Egoismus ist der zerstörende Teil des Individualismus, und mit ganz anderer Schärfe als in seiner Jugendzeit, aus der eigenen Erkenntnis schöpfend, zeichnet Shakespeare die innere Nichtigkeit und Niedrigkeit, den Verfall und die Auflösung, sowie die ganze Glückslosigkeit der Gewaltsherrschernaturen im Stile Cäsar Borgia's und Machiavelli's. Zwischen Tamerlan, Richard III. und Makbeth gähnt wieder eine tiefe Kluft. Als ein dürftiger und kleinlich eitler Alltagsmensch erscheint der fast satirisch aufgefaßte Julius Cäsar, und idealisch tritt ihm Brutus entgegen, als der eigentlich Große, der nichts für sich selber, sondern nur das Glück des Allgemeinen sucht. Und auch Coriolan, dem echten Renaissancearistokraten, dem Pöbelhasser, fehlt nur ein Quentchen Gehirn und ein Stück vernünftiger Erkenntnis von dem, was in dieser Welt schon allein die Klugheit verlangt. Er stirbt wie der Löwe an der Mücke, die er glaubte verachten zu können. Hinein mischt sich die düstere pessimistische Auffassung, der sich Shakespeare in dieser Zeit hingegeben. Tiefer verstecken sich die Zwiespälte, als er früher glaubte, und der Glaube an eine sittliche Weltordnung, eine gewisse Vernunft im Zusammenhang der Dinge erscheint bedrohter als je; die Verneinung eher als die Bejahung liegt ihm auf der Zunge. Nicht das Tüchtige siegt immer in dem großen Lebenskampfe, in dem ewigen Widerstreit der Kräfte. Der Haß, die Niedertracht und die Schurkerei, das Rohe und das Gemeine und alles, was Zerstörung mit sich bringt, wohnt in der Seele des Menschen, fast überwuchernd das Edle, Gütige und alles, was das Erhaltende und Vereinigende in der Welt ausmacht. Das Gute unterliegt dem Bösen, das Edle dem Gemeinen, der derbe Realist, der sein Ich nur sucht, triumphiert über den Idealisten, welcher das Glück aller begründen will. Aber der Dichter empfindet mit dem Idealisten und steht mehr als je auf seiten der Träumer und Nichtthatmenschen. Über das Menschenleben fegt der Sturm des Schicksals hin und zerbricht gleichgiltig die gütigen Seelen, die Edlen wie die Schurken und Bösewichter. Nichts ist sicher als die Ruhe des Todes, nur das Sterben erlöst von der Pein und dem Wirrsal des Lebens.

Shakespeare's Kunst der Seelenmalerei erreicht in diesen Jahren ihre höchste Feinheit und Tiefe. Seine Darstellung der Leidenschaft mußte an Fülle und Mannigfaltigkeit, an Abwechslung von Licht und Schatten, an Schärfe und Bedeutsamkeit in der Wiedergabe ihrer Entwickelungen gewinnen, als der Dichter von verschiedenen Seiten aus in ihr Wesen eingedrungen

Digitized by Google

war und eine doppelte Betrachtungsweise auf sie anwandte, — als er das Heroische und Starke wie das Dumpfe, Bedrückende und Zerstörende mit gleicher Entschiedenheit zu gestalten suchte. Die Schilderung des Innenlebens wird für ihn nun ganz und gar das Höchste und Wichtigste alles dichterischen Schaffens, und er kann sich nicht genug thun in der breiten und farbenreichen Ausmalung seelischer Zustände und Erregungen. „Hamlet“, „Othello“, „Makbeth“, „König Lear“ sind in vorderster Reihe psychologische Dichtungen mit starken pathologischen Zusätzen.

1603 erschien zum erstenmal in Buchform der „Hamlet“, die geistig tiefste Tragödie des Dichters, die gewaltige Übergangsdichtung, welche am lebendigsten das innere Ringen Shakespeare's wiederspiegelt, den Kampf und den Zwiespalt in seiner Brust, den Widerstreit zwischen altem und neuem Glauben. Die Kraft in dem Fühlen dieses Zwiespalts, das aufs höchste gespannte Bewußtsein von den letzten unlöslichen Daseinsrätseln, das leidenschaftliche Suchen nach der Antwort, wie der Mensch sein Leben hier führen soll, verleiht diesem Werke seine dunkle und schwere Erhabenheit. Und der Zweifel wird im Grunde nicht gelöst, der gordische Knoten durchhauen, doch nicht entwirrt. Shakespeare findet keine runde und klare Antwort, wie Goethe sie für seinen „Faust“ gefunden hat. Er wirft die Fragen auf, ohne sie zu lösen, — er bleibt durch und durch Agnostiker. Hamlet, — das ist der ratlose Mensch, dessen Gedanken und Gefühle durch die Erkenntnis von dem großen Zwiespalt in den Glückseligkeits- und Sittlichkeitstheorien der Menschheit und von den Widersprüchen in der Wertschätzung des Lebens, in dumpfe Verwirrung geraten sind. Vor die Aufgabe gestellt, den durch Bruderhand gemordeten Vater zu rächen, dringt er, ein leidenschaftlicher Frager, in die Geheimnisse und Rätsel des Daseins ein, um vor den letzten Thoren der Erkenntnis die Antwort zu suchen, ob er das Recht besitzt, zu strafen und zu verurteilen. In der Seele Hamlets wohnt auch ein Teil der Laertesseele. Dieser Laertes, durch dessen vergiftete Degenspitze der Held stirbt, ist der rasche schnellfertige Mensch der Gewalt und Leidenschaft, den die blinden Instinkte, die „Stimme des Blutes“ leiten, der Dutzendmensch, dessen Thun sich nach den üblichen Sitten und den herrschenden Anschauungen richtet, der Romane, der Italiener, der kurzsichtige Egoist, der nichts sieht als den Angriff auf sein Ich und kein Gefühl besitzt für dessen Verknüpfung mit dem Ich der ganzen Menschheit. Um so tiefer trägt der echt germanische Hamlet dieses Gefühl in seiner Brust. Mit seinem Thun ist er allen verantwortlich. Er selber muß für sich entscheiden, ob er Blut mit Blut heimzahlen oder das Rächeramt von sich abweisen soll, und niemand entbindet ihn von dieser Entscheidung, auch nicht die Stimme des Geistes des Vaters, der ein böser Lügengeist sein kann. Was ist das Höhere, das Mächtigere, das zum Siege des Guten führt? Auf die Rache verzichten oder sie vollziehen, das Unrecht dulden oder sich gegen das Böse wehren,

Digitized by Google

mit dem Schicksal kämpfen oder stillschweigend das Leid ertragen? Die Antwort auf alle Fragen liegt in der einen Entscheidung, ob das Sein abgeschlossen mit dem Leben im Diesseits, oder ob noch jenseits des Grabes ein neues steht. Aber wer kann diese Entscheidung geben? Das Gewissen macht zur Memme, der Zweifel lähmt die Thatkraft. Vor Hamlets Augen verschwimmen die Unterschiede zwischen gut und bös. Alles, was ihm einst edel, schön und gut dünkte, nimmt die Farbe des Bösen an. Erschüttert bricht sein Glauben zusammen, an die Mutter wie an die Geliebte. Die geistigen Probleme der „Hamlettragödie" schwimmen durcheinander. Scharf und fest hat sie der Dichter, allem Anschein nach, nicht erfassen können. Er ahnt die Widersprüche des Lebens mehr, als daß er sie klar und deutlich sieht. Noch fehlt dem Jahrhundert die strenge philosophische Schulung, die erst mit Descartes anhebt, und so wirft Shakespeare bald die eine, bald die andere Frage auf, um sie wieder fallen zu lassen, ohne ihr vollkommen nachzugehen. Daher nach meiner Anschauung das Dunkle der Dichtung, das Unklare der Motive in Hamlets Handeln, das den Unklarheiten in Kyds spanischer Tragödie vielleicht doch näher verwandt ist, als man gewöhnlich annimmt. Ich möchte hier lieber an eine Unklarheit des Dichters selber glauben. Auch im „Hamlet" steckt seine Größe weniger in dem Geistigen, als in dem eigentlich Künstlerisch-Sinnlichen, in der wunderbaren Zergliederung und unmittelbaren Darstellung des leidenden Menschen, des tief unglücklichen Menschen, der, in die rauhe, kalte und harte Welt hineingestoßen, zu fein und zu zart empfindet. Man vernimmt die Aufschreie eines gequälten Idealisten, der unter der schnöden und häßlichen Wirklichkeit zusammenbricht, der, wie der Dichter selbst, von lauter Fragen und Rätseln, lauter Lebensdunkelheiten sich umgeben sieht und nicht weiß, woher eine Lösung kommen soll.

Fortschreitend auf den neuen Wegen dichtete Shakespeare den „Othello", das geschlossenste und bestkomponierte seiner Werke, „König Lear", das gewaltigste im Ausdruck schmerzvoller Verzweiflung und im Gefühl des menschlichen Leidens, und den „Makbeth", die düster stimmungsvollste seiner Tragödien. Dem ersten der Römerdramen, „Julius Cäsar", folgten „Coriolan" und „Antonius und Cleopatra"; „Troilus und Cressida" und „Timon von Athen", jenes voller Galle, beißender Satire und bitterer Ironie, dieses ein Ausdruck düsterster Welt- und Menschenverachtung, sind die schwächsten Werke aus der Zeit der höchsten Vollendung des Dichters.

Und noch einmal wandeln seine Stimmungen sich um. 1603 trat er als Darsteller in Ben Jonsons Tragödie „Sejanus" auf, und seitdem wissen wir nichts mehr von einer schauspielerischen Thätigkeit seinerseits. Vielleicht zog er sich im nächsten oder einem der nächstfolgenden Jahre von der Bühne zurück, um in behaglicherer Ruhe, als ein Landedelmann, sein erworbenes Vermögen zu verzehren. Bald treffen wir ihn in London,

Digitized by Google

bald in Stratford an, doch scheint er vorzugsweise in der Heimat gewohnt zu haben. Wie müde des Kämpfens und Ringens, spinnt er sich in Träume und Märchen ein, und allerhand idyllische Stimmungen kommen über ihn, stärker als je zuvor. Auch er flüchtet sich an den Busen der Natur und findet in der Stille des Landlebens, in dem Frieden der Wälder und Felder ein heimliches Glück. Die Glöcklein der Schäferpoesie tönen in seine Seele hinein, und die alten Ideale vom Leben im Naturzustande, von der Unschuld derer, die nichts wissen von den Überfeinerungen der Kultur, von Hof und von Großstadt, schmeicheln sich auch an ihn heran. Schwach wird in dieser Zeit die reinkünstlerische Kraft. Der Blick des Dichters ist nicht mehr scharf, wie früher, auf das Wirkliche gespannt und zum großen Teil die ehemalige leidenschaftliche Freude an der Beobachtung und Gestaltung des menschlichen Seelenlebens erloschen. Die Lust des Träumens und reinen Phantasierens um des Phantasierens willen ist jetzt die stärkere in ihm. Seine dramatischen Gestalten werden dünn und durchsichtig und verlieren an Fleisch und Blut, an Kraft und Fülle des Innenlebens. Eine dramatische Handlung vermögen sie nicht mehr zu tragen, um so mehr entwickelt sich daher der Drang des Dichters nach äußerer Buntbewegtheit der Geschehnisse, nach den Reizen des Märchens, abenteuerlicher Verstrickungen und seltsamer Wunder, sowie nach Gedanklichkeit. Der Welt, wie sie ist, die ihm so viele Wunden geschlagen hat, und an deren Unverstand und Thorheit er lang genug gelitten, stellt er eine Traumwelt gegenüber, eine ideale schöner gefärbte Welt, — eine frohe glückliche Welt, in der sich alles schließlich so wohl und glücklich wie im Märchen ordnet. Der gewaltigste aller Naturalisten wandelt sich in einen Romantiker um, der größte der Menschendarsteller in einen Ideendarsteller, in einen Allegoristen und Symbolisten. Das Gedankliche überwiegt das Künstlerische. Das künstlerische Element nimmt eine Richtung auf die Freude an allerhand Glänzendem und Buntem, an Farben und Formen, an Maskeradenputz, an einem schönen Spiel der Einbildungskraft, wie es Ariost gepflegt hat und wie es in dieser Zeit allgemeiner auch auf der englischen Bühne in Mode kam. Das Shakespeare'sche Drama macht eine starke Annäherung an die Ben Jonson'schen Maskenspiele. Von neuem breitet sich eine zuversichtliche, heitere und frohe optimistische Stimmung über die Dichtung aus, und auch ein gewisses fromm religiöses Element kommt zum Durchbruch, das Vertrauen auf eine göttliche Güte und Weisheit in der Natur. „Perikles", „Cymbeline", „Der Sturm" und „Das Wintermärchen" sind die Schöpfungen der letzten Lebensperiode des Dichters, charakteristische Äußerungen seines letzten Seelenlebens. Vor allem anderen darf man vielleicht in dem „Sturm" eine Märchendichtung sehen, voller Symbole und Allegorien, eine umfassende gedankliche Darstellung des menschlichen Wirkens und Treibens; in Prospero den menschlichen Idealtypus, den Typus der höchsten Sittlichkeit, der

Digitized by Google

THE TEMPEST.

Actus primus, Scena prima.

A tempeſtuous noiſe of Thunder and Lightning heard: Enter a Ship-maſter, and a Boteſwaine.

Maſter.

Boteſwaine.

Bote. Heere Maſter: What cheere?

Maſt. Good: Speake to th'Mariners: fall too't, yarely, or we run our ſelues a ground, beſtirre, beſtirre. *Exit.*

Enter Mariners.

Bote. Heigh my hearts, cheerely, cheerely my harts: yare, yare: Take in the toppe-ſale: Tend to th'Maſters whiſtle: Blow till thou burſt thy winde, if roome enough.

Enter Alonſo, Sebaſtian, Anthonio, Ferdinando, Gonzalo and others.

Alon. Good Boteſwaine have care: where's the Maſter? Play the men.

Bote. I pray now keepe below.

Anth. Where is the Maſter, Boſon?

Bote. Do you not heare him? you marre our labour, Keepe your Cabines: you do aſsiſt the ſtorme.

Gonz. Nay, good be patient.

Bote. When the Sea is: hence, what cares theſe roarers for the name of King? to Cabine; ſilence: trouble vs not.

Gon. Good, yet remember whom thou haſt aboord.

Bote. None that I more loue then my ſelfe. You are a Counſellor, if you can command theſe Elements to ſilence, and worke the peace of the preſent, wee will not hand a rope more, vſe your authoritie: If you cannot, giue thankes you haue liu'd ſo long, and make your ſelfe readie in your Cabine for the miſchance of the houre, if it ſo hap. Cheerely good hearts: out of our way I ſay. *Exit.*

Gon. I haue great comfort from this fellow: methinks he hath no drowning marke vpon him, his complexion is perfect Gallowes: ſtand faſt good Fate to his hanging, make the rope of his deſtiny our cable, for our owne doth little aduantage: If he be not borne to bee hang'd, our caſe is miſerable. *Exit.*

Enter Boteſwaine.

Bote. Downe with the top-Maſt: yare, lower, lower, bring her to Try with Maine-courſe. A plague —— *A cry within.* *Enter Sebaſtian, Anthonio & Gonzalo.*

vpon this howling: they are lowder then the weather, or our office: yet againe? What do you heere? Shal we giue ore and drowne, haue you a minde to ſinke?

Sebaſ. A poxe o'your throat, you bawling, blaſphemous incharitable Dog.

Bote. Worke you then.

Anth. Hang cur, hang, you whoreſon inſolent Noyſemaker, we are leſſe afraid to be drownde, then thou art.

Gonz. I'le warrant him for drowning, though the Ship were no ſtronger then a Nutt-ſhell, and as leaky as an vnſtanched wench.

Bote. Lay her a hold, a hold, ſet her two courſes off to Sea againe, lay her off.

Enter Mariners wet.

Mari. All loſt, to prayers, to prayers, all loſt.

Bote. What muſt our mouths be cold?

Gonz. The King, and Prince, at prayers, let's aſſiſt them, for our caſe is as theirs.

Sebaſ. I'am out of patience.

An. We are meerly cheated of our liues by drunkards, This wide-chopt-raſcall, would thou might'ſt lye drowning the waſhing of ten Tides.

Gonz. Hee'l be hang'd yet,
Though euery drop of water ſweare againſt it.
And gape at widſt to glut him. *A confuſed noyſe within.*
Mercy on vs.
We ſplit, we ſplit, Farewell my wife, and children,
Farewell brother: we ſplit, we ſplit, we ſplit.

Anth. Let's all ſinke with' King

Seb. Let's take leaue of him. *Exit.*

Gonz. Now would I giue a thouſand furlongs of Sea, for an Acre of barren ground: Long heath, Browne firrs, any thing: the wills aboue be done, but I would faine dye a dry death. *Exit.*

Scena Secunda.

Enter Proſpero and Miranda.

Mira. If by your Art (my deereſt father) you haue
Put the wild waters in this Roare; allay them:
The skye it ſeemes would powre down ſtinking pitch,
But that the Sea, mounting to th' welkins cheeke,
Daſhes the fire out. Oh! I haue ſuffered
With thoſe that I ſaw ſuffer: A braue veſſell

Faksimile einer Seite aus der großen Folio-Ausgabe von 1623,

der erſten Geſamtausgabe der Shakeſpeare'ſchen Dramen, die von den Schauſpielern John Heminge und Henry Condell beſorgt wurde und den Grafen Pembroke und Montgomery gewidmet iſt. Auf dem Titelblatt befindet ſich das S. 131 mitgeteilte Droeshout'ſche Bildnis Shakeſpeare's und beigegeben iſt u. a. ein Gedicht Ben Jonſons. In dieſer und in der zweiten Ausgabe noch fehlt der „Perikles". Die obige Seite bringt den Anfang des „Sturmes". Dieſe heut ſehr ſeltene Ausgabe hat einen hohen bibliographiſchen Wert, und ein Exemplar von ihr verkörpert ein Vermögen von etwa 25000 Mk.

Digitized by Google

Gerechtigkeit und Güte, der letzten Wissens- und der Erkenntnishöhe, welche alle Geheimnisse der Natur durchschaut und sich diese unterworfen hat, in Caliban das Symbol des Tiermenschen, die Verkörperung jedes niederen in die Tiefe hinabziehenden Triebes. Er empört sich gegen Prospero, der sich seiner erbarmte, ihn lesen lehrte und zur Höhe edler Bildung führen wollte, und sucht nur das Sinnliche und Gemeine. Trunkenbold und Dummkopf, Stephano und Trinculo, werden für ihn zu Göttern, der Pöbel aber, der die Herrschaft an sich reißen will, greift nach den bunten Kleidern statt nach den Zauberbüchern. Der Schein gilt ihm mehr als das Sein, äußeres Ansehen, ein rohes Genußleben mehr als Weisheit und Wissen. Die Zauberinsel Prospero's ist die Erde, der Schauplatz des ewigen Kampfes zwischen Licht und Finsternis, der Gott- und der Tiernatur des Menschen. Siegen aber wird die Gottnatur, die Weisheit, welche nach der höchsten Erkenntnis und nach der höchsten Sittlichkeit trachtet. So kann diese Märchendichtung, welche künstlerisch die stark ermattete Hand verspüren läßt, doch als ein Testament des Dichters angesehen werden, als eine letzte Mahnung an die Menschheit: Excelsior.

Am 23. April 1616, am 5. Mai nach unserer Zeitrechnung, starb Shakespeare und ward innerhalb der Pfarrkirche zu Stratford begraben.

Die Zeit und das Land, welche den Genius eines Shakespeare erzeugten, gebaren noch eine Fülle erster Talente, welche sich um ihn scharten wie Feldherren und große Staatsmänner um einen König. An üppiger Fruchtbarkeit blieb England hinter Spanien nicht zurück. Ben Jonson besaß sogar die Kraft, durchaus eigene Wege einzuschlagen und eine neue Schule zu begründen, die in der Gunst der Zeitgenossen und der übrigen Poeten mit der Shakespeare'schen ernsthaft wetteifern konnte. Er war fast um ein Jahrzehnt jünger als der Dichter des Hamlet, ein Kind des Jahres 1573, und mußte sich im Leben tüchtig durchschlagen. Einige Zeit lang studierte er zu Cambridge, diente als Soldat in den Niederlanden und trat als Vierundzwanzigjähriger als Mitglied bei der Henslowe'schen Schauspielertruppe in London ein. Bald darauf wegen eines Duells eingekerkert, trat er zum Katholicismus über, bekehrte sich später wieder zurück und führte zu London ein freies Schriftstellerleben. Jakob I. und Karl I. wandten ihm ihre Gunst zu, doch scheint er zu recht gesicherten Verhältnissen bis zu seinem Tode am 6. August 1635 nie gekommen zu sein. Zu seinem älteren und größeren Zeitgenossen scheint er bald in freundschaftlichen, bald in gespannteren Beziehungen gestanden zu haben.

Die reiche und vielseitige Natur dieses Dichters hat etwas Überraschendes. Sie enthält Begabungen, die man selten miteinander vereinigt findet und fast gewohnt ist, sich als Gegensätze vorzustellen. Da prägt sich bei ihm auf der einen Seite eine harte und kalte Verstandesmäßigkeit aus, wie sie später unter der Herrschaft des französischen Geschmacks die Poesie beherrschte,

Digitized by Google

und die gewöhnlich mit ſtarker Unſinnlichkeit des Phantaſielebens verbunden iſt. Nicht ſo bei Jonſon. Seine Phantaſiefreude iſt die eines Edmund Spenſer, eine hochgeſteigerte und ungewöhnliche, die ſich ganz den Entzückungen eines großen Farben- und Formenrauſches hingiebt und die glänzendſten und prachtvollſten Bilder zu entrollen vermag. Man trifft auf Züge einer trockenen und nüchternen Pedanterie und andererſeits wiederum auf eine wunderbare Vollſaftigkeit, Friſche und Urwüchſigkeit des ganzen Weſens, ich möchte ſagen, eine rotwangige, breitbehäbige, germaniſche Zechernatur, die uns aus leuchtenden Augen des Humors anblickt. Eine grob-ungeſchlachte, demokratiſche Natur von äußerſter Rückſichtsloſigkeit — und wiederum eine Hinneigung zu der Eleganz und Delikateſſe eines höfiſchen Stils. Der beſtimmendſte Eindruck aber, den man aus dem Leſen ſeiner Dramen und der Betrachtung ſeiner Perſönlichkeit empfängt, iſt wohl der eines beſonders willensſtarken Menſchen. Ein Thatmenſch tritt uns da entgegen, von klarem, ſcharfem Verſtand und blühender Einbildungskraft, aber für einen Dichter ließe ſich vielleicht behaupten, zu ſehr Willens- und Thatmenſch. Er will auch mit der Kunſt vor allem auf den Willen einwirken, und er handhabt ſie wie eine Keule als ein Krieger im Kampf des Lebens, um den Gegner zu vernichten. Dichten heißt bei ihm daher nicht mehr in erſter Reihe Schöpfen und Geſtalten, eine verbundene Welt der Außen- und Innennatur ſchaffen, ſondern von neuem drängt ſich die Tendenz beſtimmend in den Vordergrund, und Moral, Lehre und Satire ſind wieder ihr eigentlicher Zweck geworden. Das ganze Seelenleben ordnet ſich freiwillig dem Verſtande unter, und damit verliert Ben Jonſon die Shakeſpeare'ſche und germaniſche Freude an der reinen Erkenntnis der Dinge, an der liebevollen Beobachtung der Natur und des Menſchen. Er

Ben: Jonson.

schafft wieder keine Naturwesen, sondern Abstraktionen und Typen, wie die romanischen Dramatiker. Die Phantasiekraft zielt, wie bei Spenser, ins Blaue hinein und bleibt Romanticismus, die Wirklichkeitsgestalten, nicht dem Leben abgelauscht, sind auch nicht mehr da, um zu leben, sondern um eine Idee zu verkörpern, einen Begriff, eine Tugend oder ein Laster. Sie bleiben im Schema und in der Schablone stecken. Diese seine auf den Willen und die That gerichtete Natur mußte in Ben Jonson eine besondere Hinneigung zur antiken und zur romanischen Poesie erzeugen. Dazu kam sein Streben nach gründlicher Gelehrsamkeit und wohl auch ein Stück Gelehrtendünkel. Er hat sich Zeit seines Lebens mit viel Schul- und Bücherwissen bepackt, und da ist's leicht zu erklären, daß ihm die Sirenenklänge der klassicistischen Theorien verlockend in das Ohr klangen. Er wird zum leidenschaftlichen Bewunderer der Griechen und Lateiner und knüpft wieder an die Bestrebungen der Trissino an. Dem Shakespeare'schen Drama stellt er das nach den Regeln der Antike gebaute Drama entgegen. Die tiefe Beschaulichkeit Shakespeare's, sein Ringen zum Allmenschlichen und Ewiggiltigen war nichts für diesen Willens- und Thatmenschen. Ben Jonson mußte greifbarere, unmittelbare Wirkungen sehen. Er dringt nicht in die Ideen hinein, sondern hält sich an den Erscheinungen, an den Zuständen der Zeit und der Gesellschaft. Er ist Sittendramatiker und Sittenschilderer. Haftend an dem Nächsten, vermag sich sein Geist nicht zum höchsten Schwung und Flug der Tragödie emporzuheben; um so schärfer aber schaut er die Fehler und Schwächen, die Thorheiten und Laster der Gegenwart, rücksichtsloser und bitterer kritisiert er sie und ohne das tiefere Wehmutsgefühl eines Shakespeare, und so erreicht er sein Bestes in der Komödie. Ben Jonsons Kritik und Satire schlagen mit Keulen nieder. Sie greifen mit der Wucht einer Panzerfregatte an. Die Molière'schen Gestalten erscheinen gegen die seinen wie harmlose Sünderlein und unschuldige Kinder. Wenn er in dem vortrefflichsten seiner Werke, dem „Volpone", den Geiz und die Habgier schildert, so entwirft er von der menschlichen Natur ein Juvenalisches Nachtbild nach dem andern. Das Laster nimmt große Kolossalformen an. Sein Volpone, sein Corbaccio, sein Corvino, sein Mosca sind Schurken im großen Stil der Renaissance, in ihrer Leidenschaft der Geldgier ebensogut Riesen, wie Marlowe's und Shakespeare's heroische Bösewichte. Auch Ben Jonsons Tragödien, Dramen aus der römischen Geschichte, „Sejan", „Catilina" sind Sittendramen mehr noch als Charakterdramen; in ihrem ganzen Aufbau erinnern sie stark an die der späteren Franzosen, Corneille's und Racine's, wie sein Lustspiel in naher Verwandtschaft zum Molière'schen steht. Doch trotz der romanischen Außenseite kommt immer sein breit germanisches, durch und durch englisches Temperament zum Durchbruch; all die gesuchte Regelrechtigkeit und sein äußerer Formalismus, alle Theorien vermögen nicht

Digitized by Google

John Fletcher.
Nach dem Stich von G. Vertue.

das Impulſive und Leidenſchaftlich-Ungeſtüme ſeiner im Grunde ſtarken und echten Poetennatur zu erſticken, wie auch immer wieder ſeine Phantaſie und ſein Humor aller nüchternen Verſtändigkeit ein Schnippchen ſchlagen.

Bald mehr an Shakeſpeare, bald mehr an Jonſon lehnen ſich die übrigen Dramatiker an. Die Einflüſſe kreuzen ſich und miſchen ſich vielfach. George Chapman (1559? bis 1634), der Homerüberſetzer, weiß majeſtätiſche und erhabene Verſe zu ſchreiben, ſteht aber als Dramatiker und Charakteriſtiker ſowohl hinter John Marſton wie hinter Thomas Dekker geb. um 1570) zurück. Der phantaſiereiche Thomas Middleton (geb. (um 1570, geſt. 1627), ließ es an Fruchtbarkeit des Schaffens ebenſowenig fehlen, wie der reich begabte Thomas Heywood (geb. um 1570, geſt. um 1650), der ſein Talent nur allzuſehr in Vielſchreiberei vergeudete, während der düſtere John Webſter wohl am meiſten von der Marlowe-Natur, die in Shakeſpeare ſteckte, beſitzt. Er iſt ein vortrefflicher Pſychologe, kraftvoll in der Darſtellung des Furchtbaren und von hohem Pathos, dabei von einem Humor der auch eine dämoniſche Beimiſchung hat. Nur fehlt ihm das Verſtändnis gerade für die Tiefe, das Philoſophiſche und Allgemein-Menſchlich-Ewige der Shakeſpeare'ſchen Poeſie. Wie das Marlowe'ſche Drama, ſo ſteckt auch das Webſter'ſche voll von italieniſcher Renaiſſancemoral. Vittoria Corombona, die Heldin ſeiner Tragödie „Der weiße Teufel“, trägt den echten Tamerlangeiſt in ſich. Nur iſt ihr Wille ganz auf das Geſchlechtliche gerichtet, und das Drama des Welteroberers ſchrumpfte ein wenig zum Kriminaldrama zuſammen. Auch Webſter ſchwelgt in der Bewunderung der heroiſch-dämoniſchen Kraft ſeines teufliſchen Weibes. Über all die Intriguanten, die ſkrupelloſen Egoiſten, die rückſichtsloſen Gewaltmenſchen, die in dem Schauſpiel ihr Weſen treiben, ragt ſie als die Rückſichtsloſeſte empor, die

Digitized by Google

Kaltblütigſte, Berechnendſte und Klügſte, und auch im Angeſicht des Todes verliert ſie nichts von ihrer ehernen Natur. Wie mächtig tritt ſie noch in dem letzten Augenblicke ihrem Feinde Lodovico entgegen, der zuerſt ihre Dienerin zu erſchlagen befiehlt:

Vittoria: Sie ſoll zuerſt nicht ſterben! Hier bin ich!
Ich will im Tod bedient ſein! Meine Magd
Soll nirgends mir vorangehn.
Gaſparo: Denkſt ſo groß?
Vittoria: Ich will den Tod alſo willkommen heißen
Wie Fürſten mächtige Geſandten. Komm!
Auf halbem Weg geh' ich dem Schlag entgegen.
Lodovico: Du zitterſt doch. Auch, denk' ich, ſollteſt Du
Vor Schreck in Luſt zergehen.
Vittoria: Du irrſt.

Dazu bin ich zu ſehr ein echtes Weib,
Mich tötet keine Einbildung! Nein, wiſſe,
Dem Tod fließt keine meiner Thränen — Blut,
Wenn bleich ich bin, nur fehlt mir — doch nicht Mut! . . . . .

In der „Herzogin von Malfi“ ſchildert er mit aller Zartheit die edle und innige Liebe einer Fürſtin zu ihrem Diener und mit aller Kraft einer im Dämoniſch-Schrecklichen wühlenden Phantaſie das qualvolle Ende der liebenden Frau, die von ihrem Bruder langſam zu Tode gemartert wird. Maßvoller, gewiſſermaßen klaſſiſcher, ruhiger und abgeklärter erſcheint er in ſeiner Römertragödie „Appius und Virginia“.

John Fletcher (1576 bis 1625) und Francis Beaumont (1586—1616) bilden ein Dichterzwillingspaar. Sie haben elf Dramen gemeinſam miteinander abgefaßt. Außerdem gelten ſechzehn Tragödien und Komödien als allein von Fletcher herrührend, der außerdem auch noch mit anderen gemeinſam arbeitete. Er ſcheint von den beiden der Bedeutendere geweſen zu ſein. Beau-

Francis Beaumont.
Nach dem Stich von G. Vertue.

mont-Fletcher übertreffen Ben Jonson an Unmittelbarkeit der Poesie, an echt ästhetischem Empfinden, an Wärme des Gefühlslebens und an Wirklichkeitsbeobachtung. Eine oft wunderbare, stimmungsvolle Lyrik durchzittert ihre Werke. Die Leidenschaft wächst zuweilen zu jener Gewalt an, wie bei Marlowe, Shakespeare und Webster, aber die kunstvolle, vornehme und kluge Weise, mit welcher die Dichter allmählich die Gefühle zu steigern wissen, mildert alles allzu Schreckliche und Furchtbare. Sie verstehen es, stark zu ergreifen, wie in dem Schauspiel „So will's des Landes Sitte", dessen Heldin, eine edle portugiesische Dame, einem Fremden, der vor den Verfolgern flüchtig, bei ihr eine Zufluchtsstätte sucht, auch dann ihren Schutz nicht entzieht, nachdem sie erfahren, daß er ihren eigenen Sohn erschlug. Im ernsteren wie im heiteren sind sie gleich groß; ihr Lustspiel sprudelt über von lebensfrohem Geist, von Übermut und schlagfertigem Witz. Nicht mit Unrecht hat man in Beaumont und Fletcher Euripideische Naturen gesehen, die nach den Äschylus-Sophokles, nach den Marlowe-Shakespeare noch Neues neu und eigenartig zu sagen wissen. Sie stehen unter den Nachfolgern Shakespeare's und Jonsons vielleicht am höchsten. Auch John Ford (geb. 1586) ist einer der ausgezeichnetsten und größten Tragödiendichter, der sich Shakespeare gegenüber seine Eigenheit zu wahren weiß. Er entfesselt die feurigsten Leidenschaften und weiß aufs tiefste zu erschüttern, ohne daß er dabei die überlegene Ruhe des Geistes verliert. Sein Name würde bekannter sein, wenn nicht Shakespeare all seine Zeitgenossen so sehr verdunkelte. Wie bei Beaumont, Fletcher und Ford, so erscheint auch bei Philipp Massinger (1584—1639) alles schon abgeklärter, eleganter und klassicistischer; diese Jüngeren halten schon mehr auf äußere Formen, als es Shakespeare noch thut, auf gehaltene Würde und Vornehmheit der Bewegung. Sie sind innerlich nicht mehr so reich wie dieser, sie sehen nicht mehr so unmittelbar und achten darum mehr auf die Schönheit und den Wurf der Gewandung. Sie bedeuten noch immer viel, aber man bemerkt doch die Anfänge eines Formalismus, der gewöhnlich die Auflösung einer Kunst symptomatisch andeutet und heraufführt.

Digitized by Google

Druck und Verlag: F. Bruckmann, München.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Digitized by Google

Das Zeitalter der Gegenrenaissance und Gegenreformation.

Die reaktionären Bestrebungen des Jahrhunderts. Die Wiederbelebung mittelalterlicher Ideen und der Kampf gegen die Ideen des 16. Jahrhunderts. Der Kampf gegen den Individualismus. Die drei Autoritäten des Jahrhunderts. Die Autorität der Kirche. Die Autorität des Staates und die Herrschaft des Fürstenabsolutismus. Die Autorität der Gesellschaft. Die fortschreitende Entwickelung des Geistes. Die Begründung der neuen Erfahrungs-Wissenschaft und der Anfang des Zeitalters der Naturerkenntnis. Der Mathematikergeist des Jahrhunderts. Die Anfänge der politischen Wissenschaften. Hugo Grotius, Hobbes, Pufendorf. Blütezeit der Erfahrungs-Wissenschaften und der Ausbau der neuen Naturerkenntnis. Der Kampf zwischen Kirche und Wissenschaft. Kepler. Amos Comenius. Jakob Böhme. Der Beginn der neuen Philosophie. Descartes. Die Naturwissenschaften. Isaak Newton. Die Fortentwickelung der Philosophie. Spinoza. Leibnitz.

Der Wiedergeburt des Altertums und einer heidnisch-antiken Weltanschauung folgte eine Wiedergeburt des Mittelalters und christlich-mittelalterlicher Ideen. Die Reaktion ging rücksichtslos gegen alles vor, was das 16. Jahrhundert an belebenden und großen Gedanken erzeugt hatte. Das starke Individualitätsgefühl der Renaissancemenschheit war das stets nährende Öl des großen Brandes, welcher die alte Kultur verheerte. Und dieses trotzige Ich zu brechen, mußte für die neuen Geister die Aufgabe der Aufgaben sein; den Gedanken der Selbstverantwortlichkeit, den Glauben an die eigene Kraft, an die menschliche Größe und Herrlichkeit, den Drang nach selbständiger Forschung und eigener Beobachtung. Erschreckt von den Übeln, welche das zügellose Ich heraufgeführt hatte, für einen Augenblick müde der großen Kämpfe und Erregungen, der Zweifel und des Forschens und Fragens, verliert die Menschheit in einer Stunde des Ruhe- und Schlafbedürfnisses das Verständnis auch für das Wahre und Echte, das Große und Starke der Ideen der letzten Vergangenheit. Die Reaktion ist eine vielfach vernichtende und zerstörende. Sie stellt den Autoritätsglauben wieder in seiner schroffsten und starrsten Einseitigkeit her und fordert die sklavische Unterwerfung des Ichs. Das 16. Jahrhundert

Digitized by Google

ſprach von der Freiheit des Chriſtenmenſchen, das 17. von ſeiner Knechtſchaft. Der Menſch iſt wieder ein willenloſes Werkzeug in der Hand Gottes, nichtig all ſein Thun und Handeln, gleichgiltig ſein Schaffen und Arbeiten, nichtig iſt auch die Welt und das Irdiſche. Das Leben wird zu einem Traum. Lähmend fällt dieſer Glauben auf die Thatkraft und erzeugt jene Faulheit und Trägheit der Bevölkerung, die namentlich in den ſüdromaniſchen Ländern ans Tageslicht treten. Der einſeitige Religionsfanatismus macht vielfach ſtumpf gegen die nächſten Lebensintereſſen, ein dumpfer Fatalismus, toller Aberglaube und Wunderſucht blühen mit der Erneuerung mittelalterlicher Ideen und Weltvorſtellungen verjüngt wieder auf. Allerhand geiſtige Epidemien verſeuchen die Völker. In proteſtantiſchen wie katholiſchen Ländern feiert der Teufels- und Dämonenglauben ſeine Orgien und läßt die Scheiterhaufen für Hexen zahllos aufflammen. Der feſte und unerſchütterliche Gottesglaube, den der Skepticismus des 16. Jahrhunderts ſchon hier und da angetaſtet hatte, freilich mehr nur ein Libertinerſkepticismus, ein Skepticismus der religiöſen Gleichgiltigkeit, nicht der ſtrengen Wiſſenſchaft, des Suchens nach der Wahrheit und Erkenntnis, wird neu wiederhergeſtellt. Die aufgeklärteſten Geiſter, die Männer des ſtrengſten Denkens, der revolutionärſten naturwiſſenſchaftlichen Erforſchung denken nicht daran, ihn leugnen zu können. Iſaak Newton bewahrt ſich ſeine kindliche Frömmigkeit ſein ganzes Leben lang, und Descartes erklärt all ſeine Lehren im Augenblick für widerlegt, wenn ſie irgendwie mit denen der Kirche im Widerſpruche ſtänden. Die bloße Wiedererweckung der olympiſchen Götter und der antiken Weltanſchauungen konnte das Chriſtentum nicht ernſthafter in Frage ſtellen. Dieſes brauchte nur eine ernſte Miene aufzuſetzen, und der ganze heidniſche Mummenſchanz verkroch ſich in alle Winkel. Solange die heidniſchen und atheiſtiſchen Bekenntniſſe nur Leſefrüchte aus griechiſchen und römiſchen Schriftſtellern blieben, war nichts zu fürchten.

Der feſte Glaube an Gott war der Ausgangspunkt, die ewige Quelle und Nahrung, und war die Krönung alles Autoritätsverlangens. Jedes ſtrengere chriſtliche Bekenntnis mußte das Ich- und Selbſtändigkeitsgefühl des Menſchen in ſeinem Kern verwunden und lähmen. Gottes Autorität offenbarte ſich auf Erden in der unantaſtbaren Machtvollkommenheit der Kirche und des Staates. Die Kirche beanſprucht mit neuer Kraft, die einzige Richterin in allen Wiſſens- und Glaubensfragen zu ſein; ſie verbietet jeden Widerſtand und Zweifel an den von ihr formulierten Lehren, und wie bei den Katholiken, ſo kommt auch bei den Proteſtanten ein ſtarrer unduldſamer Orthodoxismus und Dogmatismus zum Durchbruch, der argwöhniſch jede freiere Forſchung und Auslegung verfolgte und im tiefſten Herzen gegen alle rein weltliche Wiſſenſchaft eine bittere Feindſchaft hegte und ſie zu untergraben und zu vernichten ſuchte. Als autoritäre Macht ward das Chriſtentum wiederum vielfach fanatiſch, grauſam und gewalt-

Digitized by Google

thätig. Eine tiefe und ernste religiöse Inbrunst und der sichere zuversichtliche Glaube an seine einzige Wahrheit hatten es zu seiner neuen Macht anwachsen lassen. Aber auch die Wiedergeburt des Mittelalters konnte nichts weniger als eine vollständige sein. Unmöglich konnte die Menschheit die Spuren der Entwickelungsphase, durch welche sie hindurchgegangen war, so auf einmal und völlig von sich abstreifen. Es war kein naives Christentum mehr, das aus den Stürmen der Renaissance und Reformation hervorging. Der Mensch hatte vom Baum der Erkenntnis zu dreist genascht, und allzusehr hatte sich der Geist schon einmal von dem Verlangen nach dem Glück des Himmels und des Jenseits abgewandt, um mit sinnlicher Brunst alles Glück und alle Lust im Irdischen zu erjagen. Neben den wahrhaft Frommen, die in der seligen Hingabe an ihren Erlöser die Ruhe und den Frieden finden, erscheinen in verstärkter Anzahl die Vernunftchristen, die von rein weltlichen Gesichtspunkten ausgehen und sich beweisen, daß die christliche Weltanschauung, auch von ihnen aus betrachtet, die beste und vernünftigste Weltanschauung sei, die Nachfolger jenes indifferenten Humanismus, der um der Ordnung und der Gesellschaft willen die kirchlichen Ceremonien mitmachte. Ein Vernunftchristentum ohne Wärme, Innigkeit und Liebe ist das vielfach herrschende Christentum dieser Restaurationsperiode. Der sinnliche, macht- und erfolgshungrige, nach den Lüsten der Erde gierige Renaissancemensch verkappt sich und wird zum augenverdrehenden Heuchler. Fromm sein heißt mächtig sein und bares Geld besitzen. Aretin hütet sich, frei seine Sinnlichkeit zu bekennen und mit seinen Zoten in der Gesellschaft herauszuplatzen, sondern hängt sich den Tartüffemantel um die Schulter. Pharisäer-, Zeloten- und Muckertum mit ihrer Selbstgerechtigkeit und erkünstelten und aufgebauschten Verachtung alles Weltlichen gedeihen besonders in der Sonne des 17. Jahrhunderts.

Zur Autorität der Kirche gesellte sich die Autorität des Staates. Er steht nicht mehr unter der Kirche, sondern neben, wenn nicht über ihr. Mit den mittelalterlichen Staatsideen hatte schon das Jahrhundert der Renaissance allzusehr aufgeräumt, und so sehr hatten sich die Verhältnisse verändert, daß an ihre Wiederbelebung nicht gedacht werden konnte. Schon daß die Einheitskirche für immer dahin war, mußte hier entscheidend wirken. Die Machiavellistischen Gedanken gingen in die neue Zeit hinüber. Der Ich- und Machtkultus, den der romanische Individualismus gepflegt, und der romanische Aristokratismus, den Machiavelli's Buch vom Fürsten gepredigt hatte, vermischen sich mit dem knechtischen, autoritätshungrigen Geist des 17. Jahrhunderts. Das absolute Königtum geht über Europa empor, und der Fürst, der Machiavelli'sche Prinzipe, der Beste, wird zu einer Art Dalai Lama für seine „Unterthanen". Die sklavische Unterwerfung unter den Staat wird zu einer noch traurigeren und erniedrigenderen Unterwerfung unter eine Persönlichkeit, die keineswegs die beste war, selten eine gute, oft

Digitized by Google

Thomas Hobbes.
Nach einer Zeichnung von Pierre.

ein Wollüſtling, ein Tyrann, der das Volk bis aufs Blut auspreßte und das Mark des Landes ausſog. Die Wiſſenſchaft beeilt ſich, die Lehre von der leidenden Unterwürfigkeit des Menſchen unter den Staat und von der abſoluten Gewalt des Fürſten zu begründen und zu verbreiten. Die franzöſiſche Staatsphiloſophie am Hofe Ludwigs XIV., ein Boſſuet und andere, in England ein Filmer und vor allem ein Thomas Hobbes, der Schleppenträger der Stuarts, der Mann nach dem Herzen Karls II., predigen den Deſpotismus in ſeiner ſchärfſten Form. Für Hobbes iſt das Volk dem Herrſcher zu jedem Gehorſam verpflichtet und ihm vollkommen rechtlos gegenüber; der Fürſt iſt auch Richter über die Gewiſſen, unbeſchränkt in allem ſeinen Thun und an kein Geſetz gebunden. Doch blieben dieſe Ideen, wenn ſie auch die verbreitetſten und eigentlichſten Ideen des Zeitalters waren, nicht ohne Widerſpruch. Die Intereſſen von Staat und Kirche gingen nicht durchaus miteinander, und die beiden Gewalten hatten ſich nicht überall ſo innig miteinander verbunden wie in Frankreich. Die unterdrückte Freiheit konnte bald bei den Männern der Religion auf Schutz hoffen, wenn es die Abwehr ſtaatlicher Willkür galt, bald Schutz bei den Regierungsgewalten, wenn der Orthodoxismus die weltliche Wiſſenſchaft

und Aufklärungsarbeit bedrohte. So vertraten die Jesuiten, wie Suarez, einen konstitutionellen Standpunkt und betonten, daß ein Fürst nur die Machtfülle besitze, welche das Volk ihm freiwillig einräume, und daß alle Gesetze in erster Reihe auf das allgemeine Wohl gerichtet sein sollten. Die absolutistischen Ideen waren wesentlich romanische Rassenideen; ihre schneidendste Abwehr erfuhren sie denn auch durch den echtesten germanischen Rassencharakter des Jahrhunderts, durch John Milton, den kraftvollen Wortführer des Puritanismus, in dessen Kreisen sich die demokratischen Gedanken der Reformation und Renaissance am lebendigsten erhalten hatten. Mit der ganzen Wucht und der gewaltigen Kraft seines Wesens trat er für die Volksrechte ein, für die Freiheit der Presse und jeder Meinungsäußerung. Er verwirft die gewaltsame Unterdrückung der Andersgläubigen und giebt dem Volke das Recht, den schlechten Herrscher abzusetzen und zu richten. Er erneuert den Kampf der germanischen Ideen des Thomas Morus gegen die romanischen Machiavelli's. England ist's denn auch, in dem zuerst mit der Thronbesteigung Wilhelms III. ein freies Staatsleben aufblüht. Das Volk weicht in freier Entschließung von der Erbfolge ab und schließt mit seinem Herrscher einen Vertrag, indem es ihn auf ein bindendes Gesetz verpflichtet. John Locke formuliert die neuen aufgeklärten Ideen, welche den Bruch mit dem Absolutismus dieses Restaurationszeitalters bedeuten und in eine neue Zeit der Duldung und der Freiheit hinüberleiten.

Und noch eine dritte Autorität lastete auf der ängstlichen Seele der Menschheit des 17. Jahrhunderts. Sie hat das heroische Ichgefühl der letzten Vergangenheit wie ein gefährliches Gift von sich geworfen, und niemand wagt mehr, keck und stolz zu bekennen, was er ist, im Gefühl, daß er nun einmal kein anderer sein kann und sein will. Damals wagte der Lüstling zu sagen, daß er ein Lüstling sei, und der Lasterhafte bekannte sich offen zu seinem Laster, und der Tüchtige machte aus seiner Tugend kein Hehl. Man freute sich an sich selber, sprach frei von der Leber weg, natürlich und ungezwungen, und wenn's dem anderen nicht paßte, mochte er gehen. Jetzt aber soll jeder vor allem Rücksicht auf den Nebenmenschen nehmen und vorher sich erkundigen, ob es diesem auch recht ist, daß er geboren wurde. Man hat zu sein und zu leben wie alle. Verpönt ist alles Urwüchsige, Eigenartige und Selbständige. Das Normale, Durchschnittsmäßige ist das wahrhaft Schöne und Vollendete, denn es ist die reifste Frucht der Autoritätenerziehung; alle Autoritäten haben so lange an der Seele herumgeschliffen und geglättet, bis jede Spur von Ichwesen fortgeglättet worden ist. Man wird auch seine Tugenden und Vollkommenheiten vor den übrigen zu verbergen suchen, man wird sie leugnen und dem anderen sagen: „Ach, wüßten Sie, was für ein dummer und schlechter Kerl ich bin, ich bin wirklich lange nicht so viel wert wie Sie", damit sich

Digitized by Google

niemand gedemütigt und zurückgesetzt fühlt, den die Natur vielleicht stiefmütterlicher behandelt hat. Man wird nicht zu laut und nicht zu leise sprechen, sich nicht unmäßig freuen und nicht unmäßig trauern, jedes Reden und Thun vermeiden, das dem anderen unangenehm sein könnte, vor allem das Reden von den natürlichen Dingen, den Sinnlichkeiten des Leibes, an dem die Menschen des 16. Jahrhunderts nichts gefunden hatten, während die des 17. Jahrhunderts sich einig darüber geworden sind: das Natürliche ist das Häßliche. Jene mittelalterliche Geringschätzung der Frau Welt züngelte wieder empor. Kurz und gut, es war die Autorität der Gesellschaft, die sich neben der der Kirche und des Staates festsetzte. Hatte der Humanismus eine scharfe Grenze zwischen der Welt der gelehrten Bildung und dem profanum vulgus gezogen, so scheidet jetzt eine neue Mauer eine anständige Welt von einer unanständigen. Der Begriff „Gesellschaft" umfaßt nicht die ganze Menschheit, sondern eine für sich abgesonderte Klasse; Zutritt zu ihr verleiht nicht sowohl Bildung, nicht sowohl Reichtum und Besitz, sondern vielmehr das gesittete Benehmen, eine gewisse Normalität und Durchschnittlichkeit des ganzen Wesens und Benehmens, die Anerkennung des Bestehenden, die stillschweigende Unterwerfung unter alle herrschenden Formen. Die Gesellschaft verlangt vor allem die Rücksichtnahme Eines auf Alle und Aller auf Einen. Richtig ist, was die „ganze Welt" für richtig hält, die Majorität, die Gesellschaft und was sich als Durchschnittsmeinung herausgebildet hat. Unanständig ist auch jeder selbständige revolutionäre Geist, der die einzige Wahrheit und Schönheit der allgemein herrschenden Anschauungen und Überzeugungen bestreitet oder gar die Vortrefflichkeit der allgemein anerkannten Moral- und Sittengesetze in Frage stellt. Unanständig ist darum in unserer Zeit ein Tolstoj, — anständig, wer ohne zu fragen und ohne eigen zu denken, sagt, was alle sagen, und allsonntäglich zur Kirche geht, wenn die Mode es so will, und wenn die Mode für Freigeisterei schwärmt, auch den Aufgeklärten gewandt und elegant spielen kann. Das 17. Jahrhundert ist das Geburtsjahrhundert unserer Höflichkeit und gesellschaftlichen Gesittung, unserer Wohlanständigkeit und Prüderie, unseres Scheinenwollens und unserer Heuchelei, — das Geburtsjahrhundert des Geistes der Censur, der Herkömmlichkeit, der Bewunderung für alles Mittelmäßige und äußerlich Korrekte.

Das Geschlecht des 16. Jahrhunderts war ein großes einziges Geschlecht von Künstlern und Dichtern gewesen, von Sehern und Propheten. An einem hellen Frühlingsmorgen erwachte die Menschheit zu neuem Dasein und Leben, und mit der ganzen Gewalt der Intuition, rein durch die Kraft ihrer Phantasie, mit der Kraft ihres Empfindens, Sehens und Wollens schaute sie einen starken, herrlichen Zukunftsmenschen vor sich stehen, einen Übermenschen, der wie ein Gott geworden war, der die Natur zu seinen Füßen liegen sieht, kein Gesetz anerkennt, als das seines Ichs, und thun

Digitized by Google

darf, was ihm gefällt. Und sie lebte diesen Zukunftsmenschen schon, sie war es eine Stunde lang, — in ihrer Phantasie, in der majestätischen Fülle ihrer künstlerischen und prophetischen Einbildungskraft. Aber sie war es nicht in der nackten Wirklichkeit. Sie wohnte im Wunderlande Utopia, nur wie der Dichter in ihm wohnt. In Wahrheit hatte sich die Menschheit von der Natur noch nicht ein Stückchen unterworfen, sie kannte sie gar nicht, sie war in der thatsächlichen Erkenntnis noch immer fast naiv wie in den Jahrhunderten des Mittelalters. Sie konnte das Recht ihres Ichgefühls nicht begründen; das Ich that, was ihm gefiel, ohne daß es dieses schon thun durfte, und gar bald empfand es ein unheimliches Grauen vor sich selbst, die wildeste Sehnsucht nach der Unterwerfung und nach aller harten Knechtschaft. Doch nun beginnt das zweite Stadium der großen Renaissancebewegung der europäischen Menschheit. Die Wiedergeburt, welche das 16. Jahrhundert erträumt und phantastisch erschaut hatte, soll zur Wahrheit und Wirklichkeit werden. Die Menschheitsführer setzen sich in Bewegung, jenes Land Utopia, von dem Thomas Morus geschrieben hatte, thatsächlich zu erobern und in Besitz zu nehmen. Das mächtige Fühlen des 16. Jahrhunderts soll zu einem Wissen und Erkennen des Fühlens werden, das Wollen zu einem Thun; das, was eben über die Bewußtseinsschwelle getreten war, noch in Schleiern der Ahnungen eingeschlungen, soll sich rein und klar enthüllen. Es beginnen die noch heute nicht abgeschlossenen Jahrhunderte der praktischen Realisierung der Menschheitsideale, welche nach Ausgang des Mittelalters neu emporgegangen waren.

Eine Entwickelung kann nur dann eine gesunde sein, wenn sie von der vollkommenen Voraussetzungslosigkeit ausgeht. Deren Notwendigkeit und wunderbare Kraft hatte das 16. Jahrhundert gefühlt, geahnt und intuitiv erfaßt und war damit zu seinem großen Natur- und Natürlichkeitskultus gelangt. Aber nun sollte die Menschheit die Voraussetzungslosigkeit praktisch bethätigen. Und sie thut es, ein Jahrhundert lang nach dem anderen, in mühsamem Ringen und Arbeiten, sich und ihr Bestes ihr oft zum Opfer bringend. Noch einmal prüft sie mit Unbefangenheit, voller Geduld und Zähheit die Ideale der mittelalterlichen Welt, mit denen der Humanismus so rasch glaubte fertig geworden zu sein. Sie geht der Lehre von der Unfreiheit und Knechtschaft der Menschennatur und von der Notwendigkeit starrer Autoritäten bis in ihre letzten Folgerungen nach. Sie nimmt sie als eine vollkommene Wahrheit an. Sie schmiedet sich noch einmal in die härtesten Fesseln der Knechtschaft und durchkostet alle Pein eines Sklavenzustandes. Sie erprobt die Wirkungen des Autoritätsprinzipes nach allen Seiten hin, — auf den Staat, die Gesellschaft und den Einzelnen, die Wirkungen auf Religion und Sittlichkeit, auf das geistige Leben, auf die sozialen und wirtschaftlichen Verhältnisse, die politischen Zustände, auf das Gemüt, die Gefühle und Empfindungen, — um es endlich — endlich endgiltig zu verwerfen.

Digitized by Google

Was konnte der menſchliche Geiſt, eingezwängt von ſo vielen Ketten, nach allen Seiten umſchloſſen von ſo vielen Mauern, Großes unternehmen und wirken? Wie prägt ſich der autoritäre Charakter des Jahrhunderts in ſeinem Weſen aus? Nun, der Geiſt der Menſchheit lernte ſich disciplinieren, die Methoden des Denkens und Erkennens finden, behutſam von einem Satz auf den andern ſchließen, logiſchen Aufbau der Gedanken, ſtrenge Induktion und Deduktion, Ordnung und Regel üben. Er ſucht und findet überall Geſetze und ſtrebt alle Erſcheinungen in Syſtem zu bringen. Mathematik, die autoritärſte aller Wiſſenſchaften, wird das Gebiet ſein, auf dem er ſeine höchſten Triumphe feiert. In dem Klima des anarchiſtiſch-individualiſtiſchen 16. Jahrhunderts gediehen am beſten die undisciplinierteſten, unruhigſten aller Geiſter, die Künſtler-, Poeten- und Prophetengeiſter, in der Luft des autoritären 17. Jahrhunderts die disciplinierteſten und ruhigſten, die Mathematiker, die kühlen Rechner, die beſonnenen exakten Gelehrten der Erfahrungswiſſenſchaften, die ſyſtematiſierenden Philoſophen. Große Mathematiker erzeugt das Zeitalter in reichſter Fülle, eine bahnbrechende Entdeckung und Erfindung nach der anderen im Gebiete der Mathematik, der Aſtronomie, der Phyſik! Der Philoſophie erſtehen im chriſtlichen Abendlande die erſten wahrhaft großen ſelbſtändigen Fortentwickler, die ſich nicht mehr begnügen, Ariſtoteles und Plato nachzuſchreiben, und jetzt erſt beginnt eine wahre Wiſſenſchaft, eine Wiſſenſchaft des eigenen raſtloſen Forſchens und Beobachtens der Natur ſelber, emporzublühen. Die ganze bisherige war noch nichts als eine dürftige Kompilation von Kenntniſſen aus den Werken der Alten geweſen, und auch die Wiſſenſchaft des Humanismus war über deren eindringlicheres Studium nicht hinausgedrungen. Die Wiſſenſchaft des 16. Jahrhunderts taſtete nach allen Seiten hin, groß im Phantaſieren und Ahnen, aber Poſitives hatte ſie noch ſo gut wie gar nicht ſchaffen können. Nachdenkend über das Weſen des Staates und über die beſte Staatsform, ſchrieb man Romane, Thomas Morus die „Utopia“, und ſpäter Tomaſo Campanella (1568—1639), der an der Schwelle der neuen Zeit ſteht, ein Vorwärts- und ein Rückwärtsgewandter, eine ähnliche Phantaſie vom „Sonnenſtaate“. Aber wie waren die Vorſtellungen, die ſie in Umlauf brachten, mit der Wirklichkeit in Einklang zu bringen? Noch fehlten die Kenntniſſe vom Weſen und Zweck des Staates, von ſeiner Entſtehung u. ſ. w. Die großen Anfänge einer politiſchen Wiſſenſchaft bringt erſt das Zeitalter der Reſtauration: der gelehrte Niederländer Hugo Grotius (1583—1645) ſah den Staat aus dem dem natürlichen Egoismus entgegenwirkenden Geſelligkeitstrieb hervorgehen, während Thomas Hobbes, der eigentliche Staatsphiloſoph des Jahrhunderts (1588—1679) und einer der ſchärfſten und folgerichtigſten Denker, die Staatengründung für eine Wirkung der Furcht und des Triebes der Selbſterhaltung nahm. Als Politiker iſt er Abſolutiſt, als Philoſoph einer der freieſten und radikalſten Geiſter der

Digitized by Google

Zeit, ein bitterer Gegner der Kirche und des Pfaffentums. Samuel Pufendorf (1632—1694), der Begründer des Natur- und Völkerrechts in Deutschland, verschmolz die Anschauungen von Grotius und Hobbes miteinander und sah die beste Staatsform in einer eingeschränkten Alleinherrschaft. Wohl bestreitet er dem Unterthan das Recht des Widerstandes, doch behauptet er nicht mit Hobbes, daß der absolute Gewalthaber überhaupt kein Unrecht begehen könne.

Die großen Bewegungsmänner dieser Reaktionszeit, welche trotz des lastenden Drucks von oben her die Entwickelung zur Freiheit und Aufklärung fördern, — diesmal sind es nicht, wie im Sturmjahrhundert der Renaissance und Reformation, ursprünglich revolutionär angelegte Naturen, feurige Leidenschafts-, Gemüts- und Phantasie-Menschen, Thaten-Menschen, Propheten und Sittenprediger, welche den Sturz des Bestehenden von vornherein wollen, macht- und herrschbegierige Naturen. Für solche Geister giebt es nicht genug Luft und Nahrung in diesem Zeitalter des Autoritarismus. Sie wären auf einen so starken und allgemeinen Widerstand gestoßen, daß sie sofort zerbrochen worden wären. Nur behutsame und vorsichtige Seelen konnten das Licht der Freiheit und Aufklärung sicher durch so schwere Zeiten hindurchtragen. Auch die Männer der fortschreitenden Bewegung sind autoritäre Geister und von schwachem Ichgefühl, Männer der peinlichen Ordnung und Regel und der strengen Gesetzlichkeit. Sie suchen die Ruhe und fliehen die Erregung. Sie wollen nicht umstürzen, erneuern und verbessern, nach intuitiv erschauten Idealen, sondern nichts als schlechthin erkennen und wissen. Sie suchen die Ordnung und Systematik, die Logik und Dogmatik, welche den Mathematikergeist des ganzen Jahrhunderts und ihren eigenen beherrschen, in allen Erscheinungen der Welt. Sie beobachten und sammeln Thatsachen, sie disponieren klar und scharf, sie rechnen und schließen. Aber indem sie so zum erstenmal mit allem Rüstzeug der exakten Wissenschaftlichkeit der Natur auf den Leib rückt, gelangt die Menschheit

Hugo Grotius.

zu einer ſolchen Fülle von neuen Thatſachen und Ergebniſſen und gerät ſo ſehr in Gegenſatz zu dem Wiſſen, auf welchem die mittelalterlich-religiöſe Weltanſchauung aufgebaut hatte, daß der Traum ihrer Wiederherſtellung, den man im Anfang mit ſo großer Luſt und mit ſo vielen Hoffnungen geträumt hatte, mehr und mehr in das Nichts ſich auflöſte. Der kirchliche Abſolutismus durchſchaute ſehr wohl die Gefahren, die ihm von dieſer ganz und gar objektiven und tendenzloſen Wiſſenſchaft drohten. Er ſah auf einmal einen ganz neuen Feind gegen ſich heranziehen, von dem er bisher noch keine Ahnung gehabt hatte. Dem Glauben ſtand nicht mehr der Glauben, die Deutung der Deutung, das Gefühl dem Gefühl, die Schwärmerei der Schwärmerei gegenüber, ſondern das nackte unumſtößliche beweisbare Wiſſen und die nackte Vernunft. Mit großen überphantaſtiſchen Stimmungen ſetzte das Reaktionszeitalter ein, mit viſionär ekſtatiſchen Zuſtänden, mit Wunder- und Dämonenglauben. Aber die Autorität, der Zwang, die Unterwerfung unter Dogmen und Geſetze, die man predigte, ſie waren es gerade, welche die Glaubensfähigkeit, die Phantaſiekraft und das Viſionsvermögen, das ganze Weſen des Religioſismus am meiſten untergruben und unterwühlten und in der abendländiſchen Menſchheit den Rationalismus zum Durchbruch kommen ließen, der ſich gar bald als der eigentlichſte und entſchloſſenſte Gegner aller religiöſen Triebe enthüllen ſollte. In der Luft der Freiheit und der Ichluſt, der um das Wiſſen und die Vernunft unbekümmerten Phantaſietrunkenheit des 16. Jahrhunderts waren die religiöſen Kräfte der Menſchenſeele ungeheuer erſtarkt; als die chriſtliche Kirche die Autorität, den Zwang und die Unterwerfung predigte, da nahm ſie in ihrer Blindheit freiwillig das zerſtörendſte Gift zu ſich. Selber erzeugte und förderte ſie den Geiſt der Vernünftelei, welcher alle Glaubensfähigkeiten ſchließlich lähmt und brachlegt. Im Anfang, im erſten Rauſch und in der erſten Begeiſterung der Reaktionsſtimmungen konnte die Kirche noch hoffen, mit der rauheſten und rückſichtsloſeſten Gewalt die freien Geiſter und die neue Wiſſenſchaft auszuroden. Eine Reihe von Märtyrern zieht an unſeren Augen vorüber: Veſalius, Giordano Bruno, Galilei, Campanella, Vanini. Aber das Gelehrtengeſchlecht, welches dann heranwächſt, iſt vorſichtiger, klüger und ruhiger, kälter und objektiver. Es hat nicht mehr ſo viel wie jene vom heißeren Blute der Renaiſſance in ſich. Jene ſtürmiſcher-revolutionären Naturen fordern die rohe nackte Gewalt ganz anders heraus als die behutſamen, die disciplinierten, alle Autoritäten anerkennenden Männer des 17. Jahrhunderts. Die fanatiſchſte Verfolgungswut konnte zuletzt nichts ernſthafter gegen einen Descartes unternehmen, der nichts Beſtehendes angreift, nichts bezweifeln will, nur rein um der Methode willen und um die herrſchende Weltanſchauung zu bejahen, um Gott zu beweiſen, von dem Zweifel an allem, von der völlig freien ſubjektiven und autoritätsloſen Forſchung ausgeht. Die Kirche konnte

Digitized by Google

noch so klar erkennen, daß gerade diese Methode, diese Art und Weise des Gedankenganges, die Vorurteilslosigkeit, das vorweg genommene Recht der Kritik das Gefährliche war, aber sie konnte den Denker, der zu so „frommen Ergebnissen“ gelangte, nicht schlechthin der Feindschaft gegen sie zeihen. Ihre Waffen verloren an Schärfe, und sie mußte sich daran genügen lassen, die Schriften des vorsichtigen Gegners auf den Index zu setzen. Dem

Johannes Kepler.

Orthodoxismus bleiben schließlich nur die Drohungen, die Verdächtigungen und Beschimpfungen, sowie die Verfluchungen übrig. Aber die Methode that dabei ihre ruhige aufklärende Arbeit am Geiste der Menschheit weiter. Sie schärfte seinen Sinn für das Thatsächliche, für das Experiment und die kalte wissenschaftliche Beobachtung, das Vermögen der Kritik, das logische Denken, das Verlangen nach strenger mathematischer Beweisführung. Aller kirchlicher, staatlicher und gesellschaftlicher Autoritarismus mußte zuletzt die Segel streichen vor der viel zwingenderen Autorität einfacher

Digitized by Google

Amos Comenius.

Thatſachen, vor der Autorität der Logik und der Vernunft. Was half es den geiſtlichen Gewalthabern, daß ſie Galilei zum Widerruf gezwungen hatten? Zwanzig Jahre nach ſeinem Tode blieb ihnen nichts übrig, als die Erklärung gegen die Bewegung der Erde ſtillſchweigend aus dem Index zu ſtreichen.

An den Eingangspforten dieſes Zeitalters ſtehen die Geſtalten eines Galilei, eines Campanella, eines Vanini, eines Bacon von Verulam, eines Hugo Grotius. Der gewaltige Johannes Kepler (1571—1630), noch immer nicht frei von der alten myſtiſchen Spekulationswut, ein phantaſiefroher Renaiſſancemenſch noch, eine Künſtler- und Dichterſeele, arbeitete ſich doch zu der Höhe der neuen Thatſachenwiſſenſchaft empor und zerſtörte die letzten Überlieferungen des ptolemäiſchen Syſtems, die auch Kopernikus noch für Wahrheiten gehalten hatte. Mit den drei von ihm entdeckten und nach ihm benannten Geſetzen vollendete er das von dieſem begonnene Werk und die neue Theorie der Sonnenwelt. Eine wahrhaft Fauſtiſche Natur, ein echter unbeſtochener Forſchergeiſt: „In der Theologie mag das Gewicht der Gründe gelten; in der Philoſophie gilt nur das der Gründe. Heilig ſind mir alle Kirchenlehrer, heiliger aber iſt mir die Wahrheit.“ Auch Amos Comenius (1592—1671), der Vater der modernen Pädagogik, der Rouſſeau und Peſtalozzi dieſes Zeitalters, der ſchon das Ideal des allgemeinen obligatoriſchen Schulunterrichts aufſtellte und die Schule auf das Leben hinwies, ſie von der Herrſchaft der Theologen befreite, trägt noch ſtarke

René Descartes (Carteſius).

Digitized by Google

Elemente von dem demokratiſchen und revolutionären Charakter des 16. Jahrhunderts in ſich. Als der Proteſtantismus in Theologengezänk ausartete, erſtand in dem Görlitzer Schuhmachermeiſter Jakob Boehme (1575—1624) der alten deutſchen Myſtik ein letzter großer Meiſter; Schulung und Zucht fehlen ihm, mühſam ringt der Gedanke nach Ausdruck, chaotiſch wogen Begriffe und Vorſtellungen durcheinander, aber auch er beſitzt noch immer das große, intuitive Genie der dahinſchwindenden Periode, die mächtige innere Anſchauungskraft, die Vorahnung alles Kommenden; im Keime liegt bei ihm in ſeiner Geſamtheit zuſammen, was ſich einzeln bei den nachfolgenden großen Denkern entfalten wird.

Jakob Boehme.

Nach einem anonymen Kupferſtich des 17. Jahrhunderts, der nach einem wahrſcheinlich gleichzeitigen, jetzt verſchollenen Ölgemälde angefertigt worden.

Boehme ſchließt das Thor der alten Philoſophenſchule. René Descartes (Carteſius, 1596 bis 1650) eröffnete die Wege der neuen Philoſophie und lehrte den Geiſt methodiſch-wiſſenſchaftlich denken; ſtatt der Behauptungen, ſtatt genialer intuitiver Einzelgedanken, ſtatt des Ahnens und Glaubens ſollte die Philoſophie von nun an ſtrenge und klare Beweiſe erbringen. Descartes' Landesgenoſſe Montaigne hatte den Skepticismus, den Zweifel an allem verkündet. Der Sohn des 17. Jahrhunderts, das nach Normen, Geſetzen, Autoritäten verlangte, ſuchte nach Ruhe, nach einer feſten Grundlage, auf der ſich ein ſicheres, unzerſtörbares Gebäude der menſchlichen Erkenntnis aufbauen ließ, nach einem feſten Ausgangspunkte, um die Wahrheit der Wahrheiten zu erreichen. Was iſt das Gewiſſeſte des Gewiſſen? Unſere Sinne können uns täuſchen, zweifeln können wir

Digitized by Google

allein nicht an unſerem Denken. Ich denke, alſo bin ich. Geulinx und Malebranche bildeten ſeine Philoſophie weiter, Gaſſendi, der erſte, der Epikur genauer ſtudierte, trat ihr entgegen und ſtellte der idealiſtiſchen von neuem eine ſenſualiſtiſche Denkweiſe entgegen: Nichts iſt im Verſtande, was nicht vorher in den Sinnen war.

Iſaak Newton.

Die Großthaten der Mathematiker, Aſtronomen, Phyſiker und Chemiker, der Mediziner des 17. Jahrhunderts, — wie ſoll man ſie in wenigen Zeilen aufzählen können. Fernrohr und Mikroſkop werden erfunden, das erſte Barometer, das erſte Thermometer konſtruiert, die Luftpumpe erfunden, die Expanſivkraft des Waſſerdampfes erkannt, die Gaſe entdeckt. Die Namen eines Torricelli, eines Caſſini, eines Otto von Guericke, eines Papin leuchten uns entgegen, — die Namen großer Chemiker, eines Franz de la Boë Sylvius, Glauber, Robert Boyle, Stahl und Boerhave, die Namen genialer Ärzte, eines Malpighi, eines Aſelli,

eines William Harvey, der endgiltig den Kreislauf des Blutes feſtſtellte. Chriſtian Huyghens (1629—1695) begründete die Undulationstheorie, indem er das Licht als eine reine Bewegungserſcheinung nachwies. Iſaak Newton, das eigentlichſte Genie dieſes Zeitalters, in welchem deſſen innerſtes Weſen und Sein ſich am großartigſten offenbarte (1643—1672), ſchuf auf den von Kopernikus, Galilei und Kepler gelegten Grundlagen weiter und fügte durch Entdeckung des Gravitationsgeſetzes der neuen Erkenntnis von dem Bau des Weltalls und den in ihm herrſchenden Geſetzen das letzte große Schlußſtück ein. Das ganze All lag in einer wunderbaren großen Ordnung vor den Augen der Menſchheit ausgebreitet; beſtimmte Naturgeſetze, hier auf Erden wirkſam, waren überall im Weltraum nachweisbar. Ein einziger großer Mechanismus herrſchte und verknüpfte alles miteinander wie die Glieder einer mathematiſchen Beweisführung. Alles geſchieht in der Ordnung der Natur mit Notwendigkeit, erklärte Baruch Spinoza,

Benedikt Spinoza.
Nach einem gleichzeitigen Stich.

der große Weltweiſe des Jahrhunderts (1632—1677), der Giordano Bruno's Innenwelt in der ſtrengen Syſtemenform Descartes' umbaute. Den Gegenſatz von Seele und Leib, den Descartes nicht aufzuheben vermochte, ſucht er zu vernichten. Es giebt nur ein in ſich unendliches und ewiges Sein, — Gott. Gott und Welt iſt dasſelbe. Stellen wir uns das Sein als Einheit vor, ſo ſagen wir Gott, denken wir an die Auseinanderfaltung ſeines Weſens, ſo ſagen wir Welt. Zwei Eigenſchaften kommen dem Sein zu, die Ausdehnung und das Denken. Das Sein als Ausdehnung nennen wir Körper, das Sein als Denken Seele. Die beiden Eigenſchaften der Subſtanz offenbaren ſich in Einzeldingen, in den „modi"; nur die Subſtanz, das wahrhaft All-Eine, das Unendliche, iſt notwendigfrei, nicht ſo die beſchränkten Dinge, deren Wert nur in den Beziehungen zum Ganzen liegt. Jedes Ding ſtrebt, ſich in ſeinem Sein zu behaupten; aus der Behauptung ſeiner ſelbſt erwächſt ihm die Freude, aus der Unterdrückung die Unluſt. Das Fühlen und Erkennen der Einheit alles Seienden iſt das höchſte Gut. Die Welt Spinoza's atmet den ſeligen Frieden und die feierliche Ruhe eines Weltweiſen, der entrückt allen einzelperſönlichen Lüſten und Trieben, erhaben über die irdiſchen Leidenſchaften, geringſchätzig denkend von den Teilen, dem einzelnen und beſonderen, ſein Auge ſtreng auf das Große, Ganze und Ewige gerichtet hält und voller Bewunderung vor der Ordnung, ſtrengen Geſetzmäßigkeit und Geregeltheit alles Geſchehenen ſtaunend daſteht. Schwindelnd ſtarrt das Ich in die unendlichen Sternenräume, auf welche die Aſtronomie das Auge gelenkt hatte, und in das mechaniſch ſo wunderbar gefügte All, das Kopernikus, Galilei, Keppler und Newton enträtſelt hatten, und fühlt ſich ſelber in ſeinem Nichts. Der die Individualitäten vernichtende Abſolutismus des Jahrhunderts fand in der Philoſophie Spinoza's ſeinen erhabenſten Ausdruck; ſie iſt die Philoſophie des teleſkopbewaffneten Auges, die Philoſophie der Erkenntnis der Allgiltigkeit des Kauſalitätsgeſetzes. Es geziemt uns nicht, das, was geſchieht, zu beweinen und zu beklagen, noch uns zu freuen, weder zu verurteilen und zu verabſcheuen, noch zu bewundern. Verſtehen und begreifen heißt alles. Spinoza kann das autoritäre Prinzip eines Hobbes nicht beſeitigen, aber er mildert es. Auch ihm iſt der Staat um des Nutzens willen entſtanden, doch die Macht der Gewalthaber wird eingeſchränkt durch die natürliche größere Stärke der Maſſen. Jenen muß von ſelber daran liegen, Vernunft und Gerechtigkeit auszuüben und das gemeine Wohl vor allem im Auge zu behalten. Er fordert die perſönliche Geiſtesfreiheit.

Spinoza führte das Leben eines einſamen Geiſtesarbeiters, der kein Bedürfnis nach den Ehren und Genüſſen der Welt verſpürt und nichts ſo ſehr begehrt wie die Freiheit und Unabhängigkeit ſeines Denkens. Aus anderem Stoffe war Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646—1716) geſchaffen. Eine durch und durch bewegliche und anſchmiegſame Natur, die unmittelbar

Digitized by Google

wirken und anregen will, von den Höhen der Philoſophie in das Treiben des Tages hinabſteigt und immer auf praktiſche Thätigkeit dringt. Er ſucht den Erfolg und das äußere Anſehen. Er liebt die Luft der Höfe. Er ſammelt nicht wie Spinoza ſeine Kräfte auf einen Punkt und ſyſtematiſiert wie dieſer, ſondern verzettelt ſie in einer Fülle von Einzelſchriften. Das Wiſſen ſucht er in ſeiner ganzen Breite zu umfaſſen, und er gehört zu den vielſeitigſten Geiſtern aller Jahrhunderte. Er iſt Mathematiker und Phyſiker, Geſchichtsſchreiber, Politiker und Juriſt, Philoſoph und Theologe. Er vermittelt gern, er ſchont die beſtehenden Gewalten und die herrſchenden Vorurteile und weiß ſich nicht rückſichtsloſer von den überlieferten Vorſtellungen loszureißen. Aber dabei kämpft er raſtlos für ſeine höheren Ideen, arbeitet mit kleinen Mitteln für ein Großes und Edles und trägt in ſeinen Händen eine hellodernde Fackel der Aufklärung. Eine heiße Vaterlandsliebe beſeelt ihn, und mit klugem Geiſte zeichnet er dem deutſchen Volke die Wege eines vernunftvollen politiſchen Handelns vor. Bitter klagt er, daß Deutſchland um thörichter, kleiner Streitigkeiten willen um ſeine Macht und ſein Anſehen gekommen iſt; nur als geeinigte Nation kann es zu neuem Glanz ſich erheben. Die getrennten Konfeſſionen möchte er wieder zuſammenführen. Mit Leibnitz gelangte die neue Philoſophie nach Deutſchland und betonte ſofort ſcharf das Prinzip des Individualismus, das ſich bei Spinoza in Nebeln verloren hatte. Die Leibnitz'ſche Welt baut ſich aus „Monaden“ auf, aus beſeelten Atomen, die ein Leben in ſich führen und voneinander nicht beeinflußt werden können. Ein Körper ſtellt eine Vereinigung von Monaden vor, doch beſitzen nur die höchſten Organismen eine Seele, eine Centralmonas, einen vereinigenden und beherrſchenden Mittelpunkt, während die unorganiſchen Körper einen bloßen Haufen von Atomen vorſtellen. Gott iſt die Monade aller Monaden, das eigentliche Prinzip der Ordnung, der zuſammenfaſſenden Kraft und der Vervollkommnung. Er iſt der Architekt der Natur. Da die Dinge nicht aufeinander wirken, ſo muß auch eine

G. W. Leibnitz.

durch Wechſelwirkung erzeugte Harmonie geleugnet werden. Um dieſe dennoch zu retten, um zum Optimismus zu gelangen, zur Erkenntnis, daß dieſe Welt die beſte aller Welten iſt, bleibt Leibnitz nichts als ein gewaltiger Luftſprung übrig, ein die mechaniſche Weltordnung und die Kauſalitätsgeſetze durchbrechendes Wunder: die Erklärung einer präſtabilierten, einer vorher beſtimmten Harmonie.

Newton, Leibnitz und Spinoza ſtehen am Ende dieſes Zeitalters und beſchwören den Geiſt einer neuen Entwickelung herauf, deſſen Licht ſchon hell aus ihren Augen ſtrahlt. Das Jahrhundert der Aufklärung und der reinen Vernunft hat mit ihnen ſeinen Anfang genommen.

Digitized by Google

Die Südromanen und der Verfall der Renaissancekunst.

Allgemeines über die Entwickelung der Poesie im 17. Jahrhundert. Italien zur Zeit der Gegenreformation. Das Christentum in seinem Verhältnis zur Antike. Fortleben der klassicistischen Ideale in der Dichtkunst: Chiabrera u. s. w. Marini. Der Charakter seiner Kunst und seines neuen Stiles. Die Zeit der Marini-Vergötterung. Das Fortleben des komischen Epos: Tassoni, Bracciolini. Die Satiriker: Salvatore Rosa u. s. w. Das Drama. Verfall der italienischen Poesie. Der Durchbruch des Nüchternheitsgeistes und die Anfänge der Herrschaft des französischen Klassicismus. Christine von Schweden und ihr Poetenkreis. Die arkadischen Gesellschaften. Die öffentlichen Zustände Spaniens und der Verfall des Staates im 17. Jahrhundert. Gongora und der „estilo culto". Der nationale Charakter seiner Kunst und seines Stiles. Der Kampf um Gongora. Die Schule der „Conceptisten". Fortdauer der Blüte des spanischen Dramas. Calderon. Der neue Geist der spanischen Poesie und die Unterschiede zwischen der Kunst der Lope und Cervantes und der Calderons. Die Weltanschauung Calderons und der Charakter seines Dramas. Dessen Subjektivität und idealistische Richtung. Der Mangel an Naturſinn und Naivetät. Die Schule Calderons. Agostin Moreto. Francisco de Roja. Die letzten Ausläufer der nationalspanischen Poesie: Candamo u. s. w. Verfall der spanischen Litteratur.

In ihren Anfängen hängt die Poesie des neuen Zeitalters naturgemäß noch innig mit der Poesie des Renaissancegeistes zusammen. Sie hält deren Grundwesen fest, sie behauptet die alten künstlerischen Ideale und beharrt in der Anschauungsweise der zur Herrschaft gelangten Kunst. Die ersten Männer, in deren Werken die Luft einer neuen Zeit weht, sind noch unmittelbare Zeitgenossen der großen Vollender der Renaissancedichtung, Gongora noch um ein weniges älter als Lope de Vega und Shakespeare, — Marini nur um wenige Jahre jünger. Sie üben einen starken Einfluß aus, und ihr Stil schimmert in manchen kennzeichnenden Einzelheiten selbst aus den Werken der echtesten und größten Renaissancepoesie hervor. Sie wollen auch nicht die alte Kunst zerstören und aufheben, sie stehen ihr nicht fremd und feindlich gegenüber wie die Kinder einer späteren Zeit, wie die französischen Klassicisten und noch mehr die Zeitgenossen eines Voltaire, sondern wollen sie gerade noch erhöhen und verfeinern und all ihre Reize noch inniger auskosten. Drang die Poesie des 16. Jahrhunderts auf möglichst lebendige Anschaulichkeit, auf Phantasie und auf Geist, so suchen die Gongora und Marini die Anschauungskraft, die

Digitized by Google

Phantasie und den Geist zu ganz besonderen Anstrengungen anzustacheln, und sie wollen ganze Orgien der Phantasie und des Geistes veranstalten. Sie möchten alles Bestehende übertrumpfen, ganz Neues und noch nie Dagewesenes der erstaunten Welt darbieten, und ihr ganzes Innere ist in einen Krampf hineingeraten und in eine Überhitztheit. Die Phantasie und der Geist werden um ihrer selber willen gesucht und dienen nicht mehr dazu, die Welt zu erfassen und zu erkennen, die Dinge zu verstehen und zu begreifen. Man sucht das Mittel statt des Zweckes, die Form statt des Inhaltes. Der Geist wird zur Geistreichelei und Spitzfindigkeit, die Phantasie will zeigen, wie sehr sie Phantasie ist, und verstrickt sich ins Phantastische, in Dunkelheit und Verworrenheit, ins Absonderliche und Abstruse. Die Bildersprache wird überladen und gesucht, sie will das Fremdeste und Unzusammengehörigste in einen Einklang bringen, weil sie ihren Stolz darin setzt, auch zwischen den entferntesten Dingen noch Vergleichungspunkte zu entdecken und das Sinnliche durch das Unsinnliche verdeutlichen, statt umgekehrt. Der Formalismus bemächtigt sich der Herrschaft, und diese wesentlich nur formalistische Kunst, die der Gongora und Marini, leitet vom Alten zum Neuen über.

Mit der Neubelebung mittelalterlicher Ideen drang aber auch der Geist, die Gedanken- und Stimmungswelt der neuen Zeit in die Poesie hinein. Es gehen in ihr immer mächtiger starke innere Umformungen vor sich. Es steigert sich das weiche und weibliche Träumerwesen, das schon bei Tasso zum Durchbruch kam, die Weltmüdigkeit und Weltflüchtigkeit, die christliche Ekstase, das Pathologisch-Visionäre. Die starke Sinnlichkeit, die Phantasiekraft, die ganze ästhetische Genialität der vergangenen Periode leben noch immer weiter, aber auch der Gongorismus und Marinismus hinterließen einen starken Niederschlag. Die katholische Reaktion war von keiner kunstfeindlichen Gesinnung. Die alte vornehme italienische Bildung hatte doch zu feste Wurzeln geschlagen, und die künstlerische Genußfähigkeit des Renaissancezeitalters war einstweilen noch ein ganz sicherer und fester Besitz. Der Jesuitismus unterwarf sich die Kunst, die Litteratur und das Theater und hauchte ihnen seinen Geist ein, statt sie plump zu bekämpfen und zu verneinen. Aber der vorwiegend romantische und der christliche Geist der Übergangszeit führte die Poesie notwendig von der Betrachtung der Wirklichkeit hinweg und entfremdete sie langsam der Natur, löste den Individualismus auf und förderte das Herkömmliche und Autoritäre. Inhaltlich und formal wird die Kunst üppig, sinnlich, wollüstig, überladen und manieriert. Der Renaissancestil geht in den Barock- und Jesuitenstil über. Calderons Drama verkörpert am lebendigsten diese zweite Entwickelungsstufe der Dichtung des Restaurationszeitalters.

Goethe hat scharf und klar den Unterschied des Wesens zwischen der Shakespeare'schen und der Calderonischen Poesie hervorgehoben, und ich

Digitized by Google

möchte hinzufügen, auch den Unterschied zwischen der Kunst Calderons einerseits und andererseits zwischen der des Lope de Vega und des Cervantes. Den eigentlichen, den echten Geist der Renaissancepoesie verkörpert er nicht mehr, so mannigfache von ihren Elementen auch noch in ihm stecken. „Shakespeare," sagt Goethe, „reicht uns die volle reife Traube vom Stock; wir mögen sie nun beliebig Beere für Beere genießen, sie auspressen, keltern, als Most, als gegorenen Wein kosten oder schlürfen; auf jede Weise sind wir erquickt. Bei Calderon dagegen ist dem Zuschauer, dessen Wahl und Wollen nichts überlassen; wir empfangen abgezogenen höchst rektifizierten Weingeist, mit mancherlei Spezereien geschärft, mit Süßigkeiten gemildert; wir müssen den Trank einnehmen, wie er ist, als schmackhaftes köstliches Reizmittel, oder ihn abweisen." Diese Kunst der Naturentfremdung und der Verkünstelung, in welche Gongora, Marini und Calderon einlenkten, tritt in den folgenden Jahrzehnten immer deutlicher hervor. Die Poesie verliert mehr und mehr an eigener Beobachtung, an ganz selbständiger Betrachtung der Welt und des Menschen, an Unmittelbarkeit, an Ursprünglichkeit und Urwüchsigkeit. Zwischen die Erscheinung und den Dichter drängen sich allerhand „Autoritäten", Muster und Vorbilder. An Stelle der Natur tritt das Buch, und Natur und Kunst werden zu Gegensätzen, das Natürliche fällt der Verachtung anheim, und nur das Künstliche und die Form soll gelten und Wert und Bedeutung besitzen. Die ganze Phantasiethätigkeit, diese stärkste Kraft der letzten Vergangenheitsdichtung, wird immer mehr gelähmt und dem Verstande zum Opfer gebracht. Die eigentliche, den Geist des 17. Jahrhunderts am charakteristischsten widerspiegelnde Poesie, die Poesie der peinlichen Geregeltheit, der mathematischen Beweisführungen, des Autoritarismus und Dogmatismus kommt dann endlich rein und vollendet zum Durchbruch, überall in Europa, aber am reinsten und vollendetsten bei den Franzosen im klassischen Drama der Corneille, Racine und Molière. Sie bildet die dritte Stufe in der Entwickelung der Poesie dieses Zeitalters.

Frankreich erntet die Früchte der Klugheit und nationalen Gesinnung, die es im letzten Jahrhundert an den Tag gelegt hatte, und schwingt sich politisch zur Führerrolle Europas empor. Auch als Kulturmacht ersten Ranges steht es in dieser Zeit da, und nur England und die Niederlande können mit ihm rivalisieren. In der Poesie aber erobert es sich noch einmal die Vorherrschaft, die es in den Tagen des ritterlichen Mittelalters ausübte. Italien steigt dafür von der Höhe, auf der es gestanden hatte, herab und noch tiefer versinkt Spanien nach der kurzen und großen Glanzzeit, die es genossen hatte, versinkt in eine halbe Barbarei.

Digitized by Google

Italien im 17. Jahrhundert.

Der Geist der neuen Zeit wirkte auf die Poesie der politisch verfallenen, unter spanischer Fremdherrschaft schmachtenden Appenninen-Halbinsel verwildernd ein. Zu mächtig standen die Schöpfungen der letzten Vergangenheit da, als daß man sich ihrem Einfluß ganz entziehen konnte, als daß man die Kraft besaß, ein ganz Neues und Eigenartiges ihnen entgegenzustellen, aber andererseits widersprach der heidnisch-antike Geist, der gerade in der italienischen Renaissancedichtung am klarsten zum Durchbruch gekommen war, in vielem dem eigentlichen Wesen der christlich-katholischen Reaktion. Jetzt eiferte mancher gegen die Darstellung heidnischer Göttergestalten und antiker Fabelwesen, gegen all die ernsten und pikanten olympischen Erzählungen und Histörchen, an denen sich einst Päpste und Kardinäle weidlich ergötzt hatten; aber die Proteste verhallten ungehört und trafen auch wenig den Kern der Sache. Die Überlegenheit der antiken Bildung, die selbst heute noch von so manchem „Humanisten" mit festem Glauben behauptet wird, wagte niemand zu bestreiten und konnte damals, als die Wissenschaft ihre allerersten selbständigen Gehversuche machte, auch noch gar nicht bestritten werden. Von Anfang an war das Christentum so sehr mit den Resten der altlateinischen Bildung durchsetzt, stets war es so sehr „römisch" gewesen, daß es trotz der ernsten Mahnungen, die es soeben bekommen hatte, die humanistischen Studien mit dem größten Eifer fortsetzte. Es ahnte gar nicht, wie sehr der Geist der Weltlichkeit und der heidnischen Gesinnung aus diesen Quellen immer neue Nahrung schöpfen mußte, und handelte, wie jene strengen Väter und großen Pädagogen des Port Royal, die trotz ihrer mönchischen Askese, trotz ihres ganzen spröden und kunstfeindlichen Puritanismus ihren Schülern Vergil und Ovid in die Hand drückten. Die Reaktion des Christentums gegen den Renaissance-Paganismus war eine vorübergehende Erscheinung; sie griff weder entschieden noch allgemein und nicht in ihren Wurzeln die Vergangenheit an. Die katholische wie die protestantische Kirche nehmen die humanistischen Studien in gleicher Weise in Schutz und lassen sie mehr und mehr sich vertiefen. Auch die italienische Poesie huldigt ferner der klassicistischen Richtung und verstrickt sich noch enger in die Nachahmung der Griechen und Römer.

Gabriello Chiabrera (1552—1637) und Fulvio Testi (1593 bis 1646), später Alessandro Marchetti (1632—1714) und Francesco Redi (1626—1692) können als die Häupter dieser antikisierenden Formalistenschule angesehen werden. Viel mehr als reine und gewählte Sprache, als klare und korrekte Formen darf man bei ihnen nicht suchen. Wie hier alles auf Nachahmung und Nachäffung herausläuft, kann man bei Chiabrera sehen, der sich zu seinen Mustern Pindar und . . . . Anakreon zugleich

Digitized by Google

erkor und bei der Gegensätzlichkeit dieser zwei Poeten klärlich erweist, daß er in Wahrheit weder das eine noch das andere sein kann. Auch eine Reihe von Schäferspielen hat er geschrieben und geschichtliche Epen im Stile Trissino's, in denen Erinnerungen an Ariost und Tasso mit unterlaufen.

Wie in Spanien gegen Gongora, so bildeten in Italien diese Akademiker eine geschlossene Phalanx gegen Giovanni Battista Marini (1569—1625), das einzige und wirkliche echtkünstlerische Talent, welches in diesem Jahrhundert den Italienern noch erstand, — echt insofern, als es die Fähigkeit besaß, dem Geist seiner Zeit den ihm eigenartigsten und entsprechendsten dichterischen Ausdruck zu verleihen. So gekünstelt und überladen dieser war, so voller Manieren er steckte, so hatte er doch etwas Organisches und Naturnotwendiges an sich, er verriet noch immer Selbständigkeit und Innerlichkeit der Auffassung, eine Einheit des Inhalts und Form, — und durch alles das erhob sich Marini weit über den nachahmenden und im reinsten äußerlichen Formelwesen befangenen Klassicismus, dessen Geleckтheit und flaue Glätte. Zur selben Zeit, als in den Gemälden der Caravaggio und Ribera ein Häßlichkeits- und Grausamkeits-Naturalismus zum Durchbruch kam, der in der Darstellung des Grausigen und Peinlichen entsetzlicher Qualen schwelgte, als der raffinierte Techniker Bernini dem Sinnlich-Üppigen, dem Lüsternen und Schwülstigen nachjagte, und als die Architektur in den Barock- und Jesuitenstil einlenkte, schuf Marini seine aus demselben Geist und Empfinden hervorgegangenen Dichtungen. Das Alte und Neue, Heidnisch-Antikes und Reaktions-Christliches wogt seltsam und bunt in der Seele dieses Poeten durcheinander. Da giebt es nichts Festes und Klares, kein ordnendes Gedankenleben, kein ideelles Wollen, kein Lebensziel, — sondern nur ein Gedränge von Phantasievorstellungen und Geistreichigkeiten, die sich gegenseitig aufheben und vernichten. Eine Dichtung der vollkommenen inneren Zersetzung und Auflösung. Krampfhaft sucht

Gabriel Chiabrera.
Nach einem Kupferstich, der auf eine Zeichnung von Joannes Ordati zurückgeht.

der Geiſt und der Witz das Auseinanderbrechende zuſammenzuhalten und das Tohuwabohu als etwas Gewolltes, das innerlich Widerſpruchsvolle als beſonderes Tiefes und Schönes darzuſtellen. Den Stil der überreizten Phantaſie und der geſuchten Geiſtreichigkeit, der gehäuften Metaphern, der nur noch in Bildern und Antitheſen ſpricht und nichts mehr beim eigentlichen Namen nennt, — für Italien führt ihn Marini zur Vollendung empor. Aber was bei John Lily und dem Euphuismus mehr nur ein ſprachliches Virtuoſentum iſt, das durchdringt bei Marini tief das ganze künſtleriſche Schauen und Empfinden. Und im Gegenſatz zu dem estilo culto Gongora's, zu deſſen myſtiſchen Dunkelheiten, vertritt der Italiener vorzugsweiſe ein echt romaniſches Kalt- und Fröſtelnd-Vernünftelndes und Rationelles, mehr einen Bombaſt des Verſtandes als der Phantaſie. Je weniger er eigentlich zu ſagen hat, deſtoeifriger will er den Leſer glauben machen, daß er ihm etwas zum Nachdenken giebt. Allegorik und Definition iſt ein Hauptelement ſeiner Kunſt. Und wie definiert er z. B. die Liebe, — in lauter Antitheſen, die ſich vollkommen vernichten: er nennt ſie einen tauſendäugigen Argus, der nicht ſehen kann, einen ſtummen Redner und einen reichen Bettler, einen gelehrten Nichtswiſſer, einen bekleideten Nackten, einen Frieden, der ein Krieg iſt, eine ſturmvolle Ruhe u. ſ. w. u. ſ. w. Auch Marini gehört zu den echten Formaliſten, welche am Ende einer reichen Kunſtperiode zu erſcheinen pflegen und alles übertreffen möchten, was die Vergangenheit geſchaffen hat, deren eigentliches Weſen verſtehen, ohne daß ſie

Giambattiſta Marini.

es ſelbſt innerlich noch beſitzen und ſo es bis zur Karikatur verzerren, indem ſie deſſen Vorzüge zu Fehlern umwandeln. Es iſt dieſe Form aber auch der charakteriſtiſche Ausdruck des an Antitheſen und Widerſprüchen reichen zerſetzten Innenlebens des Künſtlers, der halb in antik-heidniſchen, halb in mittelalterlich-chriſtlichen Vorſtellungen lebt, bald frech und bald fromm, aber noch kein Calderon iſt, nicht wie dieſer ein durch und durch von dem Reſtaurationsgeiſt durchtränkter Dichter, der ſich in das feinſte und innerlichſte Gedankenleben des neuen religiöſen Geiſtes mit wirklicher und echter Inbrunſt verſenkte. Bei Marini bleibt das meiſte noch eine äußerliche Unterwerfung unter die neuen zur Herrſchaft gelangten Anſchauungen in Staat, Kirche und Geſellſchaft. Die Romantik, welche mit der Reſtauration des Chriſtentums und der Kirche über die Geiſter gekommen war, hatte wie alle Romantik etwas Berauſchendes und Üppiges, Entnervendes und die Thatkraft Lähmendes an ſich. Die friſche und kräftige Sinnlichkeit des vergangenen Geſchlechts erhält dadurch eine Verweichlichung und ein größeres Raffinement. Das eine Auge ſchielt nach den nackten Reizen olympiſcher Göttinnengeſtalten herüber und iſt noch trunken von den Formenſchönheiten der Welt Arioſts, die Seele hat noch nicht vergeſſen, wie frei ſie ſich der Weltluſt hingab und die Natur liebend umklammerte. Das andere Auge aber hängt an den blutenden Märtyrergeſtalten des Chriſtentums. Asketiſche und Weltverachtungsgedanken tauchen im Gehirn auf, Vorſtellungen von der Schönheit des Leidens und entſetzlicher Qualen. Je weniger man in Wahrheit eine Märtyrernatur beſitzt, je verweichlichter und üppiger das Geſchlecht iſt, deſto gräßlicher und mit deſto gröberer Deutlichkeit malt es ſich das Blutige und Grauſige dieſer chriſtlich-kirchlichen Vorſtellungswelt aus und empfindet in der Ausmalung mittelalterlicher Schreckensbilder einen beſonderen Kitzel der Wolluſt. Unter dem Zwang und Druck der Reaktionsanſchauungen wagt die Sinnlichkeit ſich nicht länger frei zu äußern, ſie verſteckt und verhüllt ſich und wird zur Lüſternheit. In dieſen Empfindungen gedieh und wuchs die Dichtung Marini's. Schwül und üppig, lüſtern und wollüſtig wie die Kunſt Bernini's und gleich dieſer von raffinierter Technik, kokettierend mit ihrer Frömmigkeit, erhebt ſie ſich bald ſcheinbar zu dem reinſten und ſeligſten Idealismus, über alle Welt- und Wirklichkeit empor, ſcheint durch und durch ſpiritualiſtiſcher Natur zu ſein und giebt ſich dann wieder, mit ihrer Vorliebe für die Antitheſe greller Diſſonanzen, ſcheinbar dem derbſten Naturalismus hin, indem ſie in der Ausmalung des Gräßlichen und Entſetzlichen, ſowie des Geſchlechtlichen die eigentliche Wahrheit der Natur zu finden glaubt. Aber das eine wie das andere läßt kalt, da bei dem Dichter die Reflexion das innerliche Anſchauungs- und Empfindungsvermögen überwiegt und die verſtändige froſtige Überlegung den Hebel in den Händen hält. Sein Hauptwerk, das lyriſch-epiſche Gedicht „Adonis“, feiert die Liebe der Venus zu dem Jäger Adonis. Arm an Erzählung

Digitized by Google

und Handlung, ſchwelgt es in Schilderungen und Beſchreibungen, in brünſtigen Verzückungen eines durch und durch geſchlechtlichen Genußrauſches, der ſich den Anſchein erhabener platoniſcher Geiſtigkeit giebt, in Reflexionen und Betrachtungen über das Weſen der Liebe. Und nachdem der Dichter ſeinen Helden und den Leſer in den „Garten des Vergnügens“ geführt, den üppige Statuen ſchmücken, ſinnliche Muſik und erotiſche Lieder durchklingen, nachdem er ihn nach und nach alle Empfindungen bis zum letzten Rauſch der trunkenen Vereinigung hat durchkoſten laſſen, ſetzt er den höchſten Trumpf auf und läßt das Wollüſtige im Grauſamen austönen, in der Darſtellung des gräßlichen Todes ſeines Helden, den der Eber des eiferſüchtigen Mars zerfleiſcht. Marini's Poeſie der froſtigen Gluten, der eiskalten Überhitztheit, der ſinnlichen Unſinnlichkeit und der unſinnlichen Sinnlichkeit, der gräßlichen Schönheit und des naturaliſtiſchen Idealismus — um im Stil des Dichters zu reden, — hatte das innerſte Seelenleben ſeiner Zeit getroffen, und wie keinen anderen vergötterte ihn dieſe, ungefähr ſo wie unſere Zeit .... Richard Wagner vergöttert. Die höfiſche und die vornehme Geſellſchaft lag

Aleſſandro Taſſoni.
Nach dem nach dem Gemälde von Battoni angefertigten Kupferſtich von Benaglia.

ihm huldigend zu Füßen, und in Paris, am Hofe Maria's von Medici, überhäufte man ihn ebenso wie in den italienischen Städten, in Rom und Neapel, mit Ehren, Auszeichnungen und Geschenken jeder Art.

Die alte Vorliebe der Italiener für die satirische, komische und burleske Poesie ließ auch in dieser Zeit zahlreiche neue Werke entstehen. Alessandro Tassoni aus Modena (1565—1635) verspottete in seinem komischen Heldengedicht „Der geraubte Eimer" die politischen Zustände seiner Zeit, die Kleinstädterei und den armseligen Hadergeist seiner Landsleute, den frostigen Akademicismus und dessen Vorliebe für die Darstellung der antiken Mythologie. Alle olympischen Götter, travestiert und parodiert, erscheinen, um an dem großen Kampfe teilzunehmen, der zwischen Modena und Bologna um eines hölzernen Eimers willen entbrannt ist, den die Bologneser jenen entwendet haben. Wohl sind diese bereit, das Wertobjekt zurückzugeben, wenn die Modeneser es selber sich holen wollen, aber keineswegs verstehen sie sich dazu, den Eimer auch noch zurückzubringen. Ähnlich wie Tassoni, doch ohne dessen Witz und ohne weitere Nebenzwecke suchte auch Francesco Bracciolini (1566—1645) aus Pistoja die griechisch-römische Götterwelt dem Gelächter preiszubieten, dem Widerspruch der Zeit gegen die Bestrebungen der Renaissance harmlosen und trivialen Ausdruck gebend. Und zahlreiche Nachfolger traten in beider Fußspuren.

Salvatore Rosa (1615—1673), der ausgezeichnete Maler düsterwilder Landschaften, dessen abenteuerliches Leben ein romanhaftes Interesse bietet, hat sich auch in der Litteratur seines Vaterlandes ein Plätzchen erobert. Als Schauspieler einige Zeit umherziehend, schrieb und improvisierte er für das Volkstheater Possen im Stil der commedia dell' arte, während er in seinen Satiren sehr energische Töne anschlägt und mit heiligem Zorn und Ingrimm über die feige Kunst seiner Zeit herfällt, weder die staatlichen noch die religiösen Machthaber verschont und seine Stimme für die Leiden des ausgesaugten und ausgepreßten Volkes erhebt. Auch sonst fehlte es der Poesie nicht an Freimut und Offenheit des Bekenntnisses. Die öffentlichen Zustande forderten die Satire geradezu heraus, und mancher Dichter ward sich seiner Aufgabe bewußt, den Geist der Knechtschaft und Unterdrückung in jeder Form zu bekämpfen. Es bedurfte das in jenen Tagen eines großen Mutes. Wurde doch Trajano Boccalini (1556—1615), der mit politischen Satiren gegen die spanische Fremdherrschaft angekämpft hatte, von gedungenen Schergen der Regierung überfallen und zu Tode geprügelt, während der Geistliche Ferrante Pallavicino (1615—1644) wegen eines gegen den Papst Urban VIII. gerichteten Romanes enthauptet ward.

Das Drama dieser Zeit brachte wenig für uns Bemerkenswertes hervor, geistliche und religiöse Schauspiele, Tragödien und „gelehrte Lustspiele", teilweise im Geschmack der Spanier, teilweise aus der Nachahmung der

Digitized by Google

Antike, vor allem Seneka's, hervorgegangen. Einen großen Aufſchwung nahm dafür die alte commedia dell' arte, die improviſierte Volkspoſſe, deren ſtehende Figuren und burlesken Späße von betrogenen Ehemännern, geizigen Alten, pfiffigen Bedienten, Harlekinaden und Prügeleien auch im Auslande großen Beifall fanden. Die Schauſpieler F. Sala und Fiorillo verfaßten ſolche zahlreich für ihre Truppen. Nach Deutſchland und nach Frankreich dringen die italieniſchen Komödianten auf ihren Wanderzügen, und kein Geringerer als Molière lernte von ihnen und ſchrieb in ihrem Geſchmack eine Reihe derber Poſſen.

Salvatore Roſa.

Nach dem Kupferſtich von Sachs nach dem Selbſtbildnis Roſa's in dem Berliner Muſeum.

TROUPE ROYALE
DES COMEDIENS ITALI
LE DOCTEUR
MEZETIN

Italieniſche Schauſpieler (Darſteller der commedia dell' arte),
die 1689 im Hotel Bourgogne zu Paris auftraten. Nach einem gleichzeitigen franzöſiſchen Almanach.

Königin Christine von Schweden.

Gegen Ende des Jahrhunderts greift mehr und mehr der Einfluß der klassicistischen französischen Poesie um sich und steigert die allgemeinen Bestrebungen des Zeitalters nach einer wohldisciplinierten Kunst der korrekten Form und klaren Vernünftigkeit, der frostigen Deklamation und nüchternen Rhetorik, die natürlich vor allem gegen den Marini-Stil Verwahrung einlegte und dessen Herrschaft auch endgiltig überwand. Königin Christine von Schweden, die zur katholischen Kirche übergetretene Tochter Gustav Adolfs, eine warmherzige Förderin der Wissenschaften und Künste, Descartes' Gönnerin, ließ sich nach ihrer Thronentsagung in Rom nieder und machte ihren Hof zu einem Sammelplatz für die damaligen Poeten, Gelehrten und Schriftsteller. Aus diesen Kreisen ging die Gründung der Gesellschaft „Arkadia" hervor, welche 1690 zum erstenmal zusammentrat und das Akademienwesen der Renaissancezeit neu aufleben ließ. Die Sprache sollte gereinigt und geläutert, die Poesie reformiert und aus den Fesseln der manierierten und erkünstelten Schreibweise befreit, kurz und gut jener Geist gepflegt werden, den man bei der Betrachtung der Litteratur Frankreichs kennen lernen wird. Die arkadischen Vereine schossen bald aller Ecken und Orten auch in Italien empor. Arkadia! Man warf sich in Schäferkostüme und trieb all den Mummenschanz, spielte Natur, wie sie in der Schäferpoesie daheim war, dichtete zierliche und galante Verschen, wie sie für eine Gesellschaft von Schöngeistern sich passen, ähnlich wie drüben in Paris die Gäste des Hotels Rambouillet, und schrieb große, leere und trockene Oden und Hymnen, Sonette und Madrigaux. Wirklich dichterisches Talent trifft man bei den akademisch-klassicistischen Formalisten, die sich um die Königin Christine scharten, nicht an, und es genügt hier, aus all den Namen den einen des auch in Deutschland bekannter gewordenen Vincenzo da Filicaja (1642—1707) herauszugreifen.

Die ſpaniſche Poeſie im Zeitalter Calderons.

Die Reſtaurationsſtimmungen konnten nirgendwo tiefere Wurzeln ſchlagen als in Spanien, dem Heimatslande Ignatius' von Loyola, in der Seele eines Volkes, das von allen übrigen abendländiſchen Nationen dem Mittelalter und dem mittelalterlichen Chriſtentum am nächſten geblieben war. Was an freier Kritik ſich auch dort geregt hatte, wurde leicht und bald gänzlich zum Schweigen gebracht, als überall die Geiſter enttäuſcht vom Mahle der Renaiſſance aufſtanden und von neuem zum Altar ſich flüchteten. Fanatiſcher wurde der Haß gegen jeden Ketzer, Juden und Heiden, erbarmungsloſer die Unduldſamkeit, und es ſteigerte ſich die alte ſpaniſche Grauſamkeit. Inbrünſtiger verzückt richtet ſich das Auge zum Himmel empor und ſieht in allen Wolken Wunder und Zeichen. Thatenlos ſchauen Volk, Regierung und Kirche, im einſeitigen Religioſismus befangen, dem ſteigenden Verfall der wirtſchaftlichen Verhältniſſe zu. Mit der ganzen Blindheit eines nationalen und religiöſen Fanatismus trieb Spanien gewaltſam, beſonders auf Betreiben kirchlicher Machthaber, 1609 und 1610 gegen 600000 Moriſken, die getauften Nachkommen der ehemaligen mohammedaniſchen Eroberer, aus dem Lande und beraubte ſich damit ſeiner beſten Ackerbauer, nachdem es ſchon durch die Kriege, Auswanderungen und Verfolgungen der Inquiſition an Bevölkerung ſtark abgenommen hatte. Ackerbau und Induſtrie gingen mehr und mehr zurück, und die Verarmung des Volkes machte reißende Fortſchritte trotz oder wegen all der neuen kolonialen Beſitzungen, deren Zufuhr an edlem Metall bei der ſchlechten Verwaltung und bei der Brachlegung der einheimiſchen Arbeit den Wohlſtand nicht fördern konnte. Man beſaß bald nicht mehr Kraft, die Kolonien feſtzuhalten, wie man die Niederlande hatte aufgeben müſſen. Auch Portugal machte ſich wieder von der ſpaniſchen Herrſchaft frei. Die kläglichen Nachfolger Philipps II., ein Philipp III. und Philipp IV. und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Elendeſte aller Elenden, Karl II., treiben die Nation, die ſie ausſaugen, weiter an den Rand des Verderbens. Die ſchlimmſte Günſtlingswirtſchaft blüht, und die kirchliche Zwangsherrſchaft kann um ſo unumſchränkter ſich gebärden, da ſie auch die ſchwache Regierung des Staates ſich unterwirft. Die Klöſter überfüllen ſich und entziehen dem Volke viele Arbeitskräfte.

So kräftig hatte ſich jedoch die Poeſie entwickelt und ſo ſtarke Wurzeln in die Seele des Volkes eingeſchlagen, die allgemeine künſtleriſche Bildung war ſo erſtarkt, daß noch geraume Zeit hindurch deren Blüte andauerte. Mit einem üppigen Blumenflor überzieht die Dichtung das Land und verdeckt deſſen inneren Kräfteverfall. Sie erzeugt Neues und Eigenartiges, das nur durch die Üppigkeit ſeines Weſens, ſein Streben nach der Berauſchung und Narkotiſierung des Geiſtes, durch das eigentümlich Spitz-

Digitized by Google

findige und Dogmatisch-Verknöcherte seines Ideenlebens an baldiges Welken, an Sterben und Untergang gemahnt.

Der Bedeutung Gongora's habe ich bereits kurz Erwähnung gethan. Geboren wurde der merkwürdige Mann, mit vollem Namen Luis de Gongora y Argote, „der Engel der Finsternis", wie ihn Juan de Mauri nennt, 1561 zu Cordova, studierte zu Salamanca die Rechte und zeichnete sich dann früh durch seine Poesien aus, so daß ihn Cervantes bereits unter den bekannten Schriftstellern erwähnt, als er erst 23 Jahre alt war. Trotzdem blieb er arm und trat zuletzt aus Sorge für die Zukunft in den geistlichen Stand. Erst gegen Ende seines Lebens fand er in dem Herzog Olivares einen mächtigen Gönner, — zu spät, denn schon kränkelte er und starb, 66 Jahre alt, in seiner Geburtsstadt. Gongora hätte nicht einen so gewaltigen Einfluß auf seine Zeitgenossen ausüben konnen, wenn er nicht wirklich aus der Tiefe der Kunstbestrebungen seines Jahrhunderts geschöpft, wenn er nicht etwas geschaffen hätte, was unausgesprochen in allen Seelen schlummerte, wäre er wirklich nur der Charlatan gewesen, wie ihn die Litteraturgeschichte gewöhnlich hinstellt. Gongora's „estilo culto", Lily's „Euphuismus" und der Stil Marini's sind durchaus natürliche und organisch erwachsene Erzeugnisse der phantasietrunkenen und geistreichen, der in Formlust schwelgenden Renaissancepoesie. Phantasie, Geist und Formensinn überschlagen sich zuletzt und erfahren ein Übermaß an Pflege. Die Pflanze leidet an Überernährung. Aber es läßt sich nicht übersehen, daß in all diesen Überladungen, diesen Geziertheiten, Übertreibungen und Künsteleien noch wirklich viel Einbildungskraft, Scharfsinn und Formempfindung steckt. Und Gongora besitzt von all den Manieristen wohl das stärkste und unmittelbarste Talent. Im Grunde geht er auf das Volkstümliche zurück und drängt auf eine Reaktion des nationalen Geistes gegen die Fremdherrschaft des Klassicismus, gegen die antikisierende und italianisierende Lyrik, die Kühle äußerlicher Eleganz, die glatte Vornehmheit und Nüchternheit, gegen das nur Korrekte und innerlich vielfach Leere, all das Erlernte und Nachgemachte in den Poesien der Herrera, Argensola u. s. w. In seiner Jugend erneuert er die altspanische, volksmäßige Lyrik und schreibt Romanzen voller Frische, Naivetät, Innerlichkeit und Einfachheit, damit der seit Boscan herrschenden Richtung den Fehdehandschuh hinwerfend. Der reifende Künstler erfaßt dann mit aller Intensivität eines starken Talentes die eigentlich treibenden Kräfte der Renaissancepoesie, wühlt sich in das Phantastische hinein, berauscht sich an der reinen Sinnlichkeit sprachlicher Klangschönheit, läßt sich aber von der Freude und Lust daran hinreißen, nur Bilder und Klänge zusammenzustellen, Vergleiche, pomphafte Phrasen, die oft nur eine Trivialität mit übertriebenem Nachdruck, mit allzu großer Feierlichkeit und überladenem Prunk zum Ausdruck bringen. Gongora's Lyrik will tief und geistreich sein, aber sie wendet sich allzusehr

Digitized by Google

an die Phantaſie und die Sinnlichkeit, ſie iſt von ihnen allzuſehr beherrſcht, als daß ſie eine klare, ſcharfe Prägung der Ideen finden könnte, wie ſie der Verſtand erfordert. Dieſe verlieren ſich in myſtiſche Dunkelheit und Verworrenheit und bleiben unverſtändlich. Mit dieſer Dichtung aber ſchlug Gongora eine Saite an, die in der Seele des Volkes wiederhallte. Gewiß fand der manierierte Stil in allen Ländern Europas einen wohl vorbereiteten Boden, als ein natürlicher Auswuchs der Renaiſſancepoeſie überhaupt, in Spanien aber beſaß er doch ſeine eigentliche Heimat, und dem Geiſt der ſpaniſchen Kunſt entſprach er noch am beſten. Im Grunde war es ein iberiſcher Geſchmack, der ſich über die abendländiſchen Kulturen ausbreitete, als der Üppigkeits- und Sinnlichkeitsſtil, der Stil der Dunkelheiten und Geſuchtheiten überall zu größerer oder zu geringerer Geltung gelangte. Man muß an die orientaliſchen Elemente denken, die ſo lange in Spanien fortbeſtanden hatten, an die ſtark myſtiſchen Neigungen dieſes Volkes, ſeinen düſteren Ernſt, an das Spitzfindige ſeines Gedanken-

Luis de Gongora.

Nach einer Zeichnung von Joſeph Maea, geſtochen von Blas Ametller. Die Zeichnung lehnt ſich an das den Dichter darſtellende Gemälde von Velasquez im Muſeo del Prado zu Madrid an.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google

lebens, den Geiſt und den Witz dieſer Nation, an den romaniſchen Formenſinn und die romaniſche Syſtematiſierungs- und Dogmatiſierungswut, — man muß ſich die Natur dieſes Landes vorſtellen mit ſeinen ſchroffen Gegenſätzen von öden Ebenen und baumloſer Heide, kahlen Gebirgen, die zur Einſamkeit und Grübelei einladen, und üppiger, tropiſcher Gartenlandſchaft, die alle Sinnlichkeiten weckt, hitzige Leidenſchaften, glutvolle, üppige Phantaſien, Vorſtellungen von glänzenden Farben, leuchtenden Blüten und Sternen: und man wird dieſen estilo culto beſſer verſtehen und die Behauptung nicht ſo von der Hand weiſen, daß Gongora zuletzt ein weit echterer nationalſpaniſcher Dichter war als ſeine klaſſiciſtiſchen Gegner, die Brüder Argenſola, Villegas, Francisco de Rioja, Juan de Jauregui u. ſ. w. Mochte auch an deren Spitze ein Lope de Vega ſtehen, deſſen Naivetät und friſche Natürlichkeit ſich allerdings von dem Überhitzten und Geſuchten der Gongora'ſchen Lyrik abgeſtoßen fühlen mußte. Calderon aber ſteht ihr ſehr nahe, und das innerſte Weſen der ſpaniſchen Kunſt enthüllt dieſer vielleicht doch noch mehr als ſein großer Vorgänger.

Marini rief eine Schule der „Erfindungsreichen" („Conceptiſten") wach, die ſich unmittelbar an den Italiener anlehnte, die Gongora'ſche Sprache annahm, doch mehr noch auf das Gedankliche und Verſtandesmäßige Gewicht legte und durch erklügelte, tiefſinnige Allegorik zu überraſchen ſuchte.

Die Poeſie der Üppigkeit, der Überladung, der berauſchten Phantaſtik, des farbentrunkenen Wortprunkes und aller wolluſtvollen Sinnlichkeiten, die Poeſie des „Jeſuitenſtils", in welche die Renaiſſancepoeſie ausmündete, gelangte in Spanien zur eigenartigſten und vollkommenſten Entfaltung. Kein anderes Volk brachte ihr ein ſo urſprüngliches Verſtändnis entgegen, wie das ſpaniſche, der Natur keines anderen Landes entſprach ſie ſo, wie der afrikaniſch-europäiſchen Natur der iberiſchen Halbinſel. Was Gongora ſuchte, fand Calderon.

Philipp IV. gehörte zu jenen zahlreichen abſolutiſtiſchen Fürſten des 17. und 18. Jahrhunderts, die als Herrſcher eine recht jämmerliche Rolle ſpielten und das Volk ausſogen und auspreßten, aber allen künſtleriſchen Beſtrebungen eine warme Teilnahme entgegenbrachten: Nachfolger jener luxus- und prachtliebenden Gönner und Mäcenaten der Renaiſſancezeit, die mehr noch als dieſe die Kunſt um ihres Sinnenkitzels und ihrer wollüſtigen Erregungen willen ſuchten. In ſeinem Schloß Buen Retiro hatte er ein ſtehendes Theater errichtet, deſſen Maſchinerien allen ſceniſchen Anforderungen auch der ausſchweifendſten Ausſtattungsphantaſie gerecht werden konnten. Der Himmel öffnete ſich und Scharen von Engeln ſchwebten in der Luft, ſtiegen auf und nieder, Zauberſchlöſſer entſtanden und verſchwanden in einem Augenblick, Verwandlungs- und Lichteffekte der mannigfachſten Art, die farbenglänzendſten Dekorationen, die gleißendſten Koſtüme, Tänze und Feſtzüge, Muſik und Geſang berauſchten Auge und Ohr. Und dem

Digitized by Google

königlichen Beiſpiel folgend, unterhielten auch die Großen des Hofes ihre Theater- und Schauſpielertruppen.

D. Pedro Calderon de la Barca.

Pedro Calderon de la Barca war Philipps IV. auserwählter Hofdichter. Eine ſcharfe, deutlich ſichtbare Grenzlinie ſcheidet ſein Drama von dem Drama Lope de Vega's und der Kunſt des Cervantes. Die Freude an der Natur und die reine objektive Hingabe an die Erſcheinungen

Digitized by Google

der Außenwelt beſitzt Calderon bei weitem nicht mehr in dem Maße wie die großen Dichter der Renaiſſance. Der Geiſt mittelalterlicher Chriſtlichkeit hat wieder einen verhüllenden, grauen Schleier über die Natur geworfen und ſie verhäßlicht, Natur und Menſch haben an der Schönheit, Größe und Erhabenheit verloren, mit denen ſie der Humanismus umkleidete. Sie ſind es nicht mehr wert, ſo gefeiert und ſo mit allen Sinnen genoſſen, mit allen Organen umklammert zu werden, wie es Arioſt, Lope und Cervantes, Shakeſpeare gethan hatten. Der grübelnd-forſchende Geiſt Calderons erfaßte die alt-neuen chriſtlichen Gedanken, Stimmungen und Empfindungen in allen ihren Tiefen, er drang bis zu ihren Quellen vor, die aus einer ewigen, allen Völkern und Zeiten gemeinſamen Erkenntnis hervorfließen, der Erkenntnis von dem großen Leiden der Menſchheit. Die peſſimiſtiſchen Grundlehren des Chriſtentums ſind wieder durchgebrochen und überwanden den frohen, freudentrunkenen Optimismus der Renaiſſancezeit. Dieſer vermag auf geraume Zeit hin dem Nazarenismus nicht ſtand zu halten, der ſo ſchwere und gewichtige Einwände ihm entgegenwarf. Klagende Stimmen, Laute der Wehmut taſten aus der Calderon'ſchen Poeſie hervor, und ein trüber Flor der Melancholie liegt über ihr verſchlungen. In all dem Glühenden und Glänzenden, in all den Farben und Lichtern ſteht ſchweigend ein dunkler Schatten, der uns aufregt, heimliche Schauer durch unſere Seele jagt, — und durch die üppige, ſinnliche, berauſchende Muſik klingt unaufhörlich, unabläſſig ein dumpfer, ſchwerer Ton, wie der ferne Hall einer Totenglocke, und läßt die Nerven erzittern. Das Wollüſtig-Schmerzliche, das Sinnlich-Asketiſche iſt das eigentliche Gebiet der Calderon'ſchen Poeſie. Der Menſch iſt wie das Gras und wie die Blume auf dem Felde, wenn der Wind darüber geht, ſo ſind ſie nicht mehr. „La vida es sueño“, „das Leben iſt ein Traum“: zweimal, in dem ergreifendſten ſeiner Dramen und in einem der ſchönſten ſeiner Autos hat der Dichter wahrhaft großartig die Symbolik dieſes Gedankens durchgeführt. Schattenhaft gleitet unſer Daſein dahin, und nicht Wirklichkeiten, nur Einbildungen, Spiele der Phantaſie ſind die Lüſte und Freuden, die Leiden und der Jammer des Lebens. Intuitiv nimmt der Dichter die Erkenntniſſe einer extremſten, idealiſtiſchen Philoſophie vorweg, und ſeine idealiſtiſche Weltanſchauung ſtellt ſich in den ſchärfſten Gegenſatz zu dem die Welt ſo laut bejahenden Realismus und Naturalismus des 16. Jahrhunderts. Er wendet ſich gegen den Macht- und Herrſchaftshunger jener Zeit, und man kann nicht mit tieferer Weisheit das Trachten nach allen ſinnlichen Genüſſen bekämpfen, als es Calderon thut; nur das Denken und Träumen des Menſchen giebt ihnen den Wert, die Einbildung ſchafft die Welt, die wir fälſchlich für eine Wirklichkeit anſehen. Prinz Sigismund, der Held des Dramas, iſt die Menſchheit ſelber; wie er, ſo liegt auch dieſe, von harten Ketten umſchnürt, in einem düſteren, engen Felſenkerker. Ein Kerker iſt das Leben. Aber es kommt die Stunde, da der Menſch aus

Digitized by Google

ihm emporſteigt. Jenſeits dieſer Welt der Träume liegt eine Welt der Wahrheit und der Wirklichkeit. Dort werden wir ſein, was und wie wir uns hier geträumt haben. Vor der reinen Erkenntnis jener Welt enthüllt ſich das Nichtige alles nur auf das Irdiſche gerichteten Strebens. Frei iſt nur, wer ſich von dem Hunger des Daſeins befreit hat, jene Leidenſchaftlichkeit von ſich ſchüttelte, welche die heidniſch-antike Renaiſſance ſo hoch über alles pries, und die inbrünſtige Ichſucht des letzten Jahrhunderts. Die Reinigung und Läuterung des urſprünglich böſen, verſchuldeten Menſchen, ſeine Entwickelung aus der Tiernatur zu höherer Sittlichkeit, zur Selbſtbeherrſchung und Selbſtüberwindung, das iſt die Geſchichte Prinz Sigismunds und das große Thema, das immer wieder die Seele Calderons beſchäftigt, ob der Dichter nun, wie im „wunderthätigen Magus“, die Erhebung der Seele von der irdiſchen zur himmliſchen Liebe feiert oder, wie in der „Morgenröte in Copacobana“, die Bekehrung des peruaniſchen Götzendieners zum Chriſtentum darſtellt. Seine tiefe Erfaſſung des chriſtlichen Geiſtes, die ihn das Allgemeingiltigſte und Ewigſte hervorkehren läßt, führt ihn oft genug über alles Enge und Beſondere ſeiner Zeit und ſeines Volkes hinweg, und wir fühlen den Herzſchlag eines innerlich freien und großen Menſchen, wir verſpüren den Atem des dichteriſchen Genius, der eigentlich das Barbariſch-Fanatiſche, das Engherzig-Orthodoxe, den Unterdrückungswahnſinn des reaktionären Spanien wieder auflöſt. In ſeiner Märtyrertragödie „der ſtandhafte Prinz“ klingt die große Erkenntnis hindurch, daß alle Gewalt und aller Zwang den Sieg der Wahrheit und der höheren Ideen nicht hintanzuhalten vermag. Dieſe Tragödie iſt auch eine Tragödie all der Giordano Bruno, Vanini, Galilei und Campanella, welche die römiſche Kirche qualvoll leiden ließ, wie der mauriſche König den Prinzen Fernando um ſeiner Glaubenstreue willen leiden läßt. Unſterblich iſt die Idee. Man kann ihren Träger vernichten, doch der Geiſt des Gemordeten ſteigt aus dem Grabe hervor, nun ein Verklärter, in hellerer, glänzenderer Rüſtung, ein Unwiderſtehlicher, und führt die Bekenner der Wahrheit zum endgiltigen Sieg. Keine andere Geiſteserſcheinung auf der Bühne wirkt ſo großartig und erhaben, keine bedeutet ſo viel wie der Geiſt des ſtandhaften Prinzen. So mancher der Zeitgenoſſen Shakeſpeare's und ſpäter ein Grillparzer bevölkerten die Poeſie mit naturaliſtiſchen Geiſtergeſtalten, mit echten Geſpenſtern. Shakeſpeare iſt der Realiſt, ſeine Geiſter Verkörperungen der Gewiſſensqualen, ſeeliſcher Vorgänge, Calderon hingegen der Idealiſt, dem eine Idee in eine Geiſtergeſtalt ſich umwandelt.

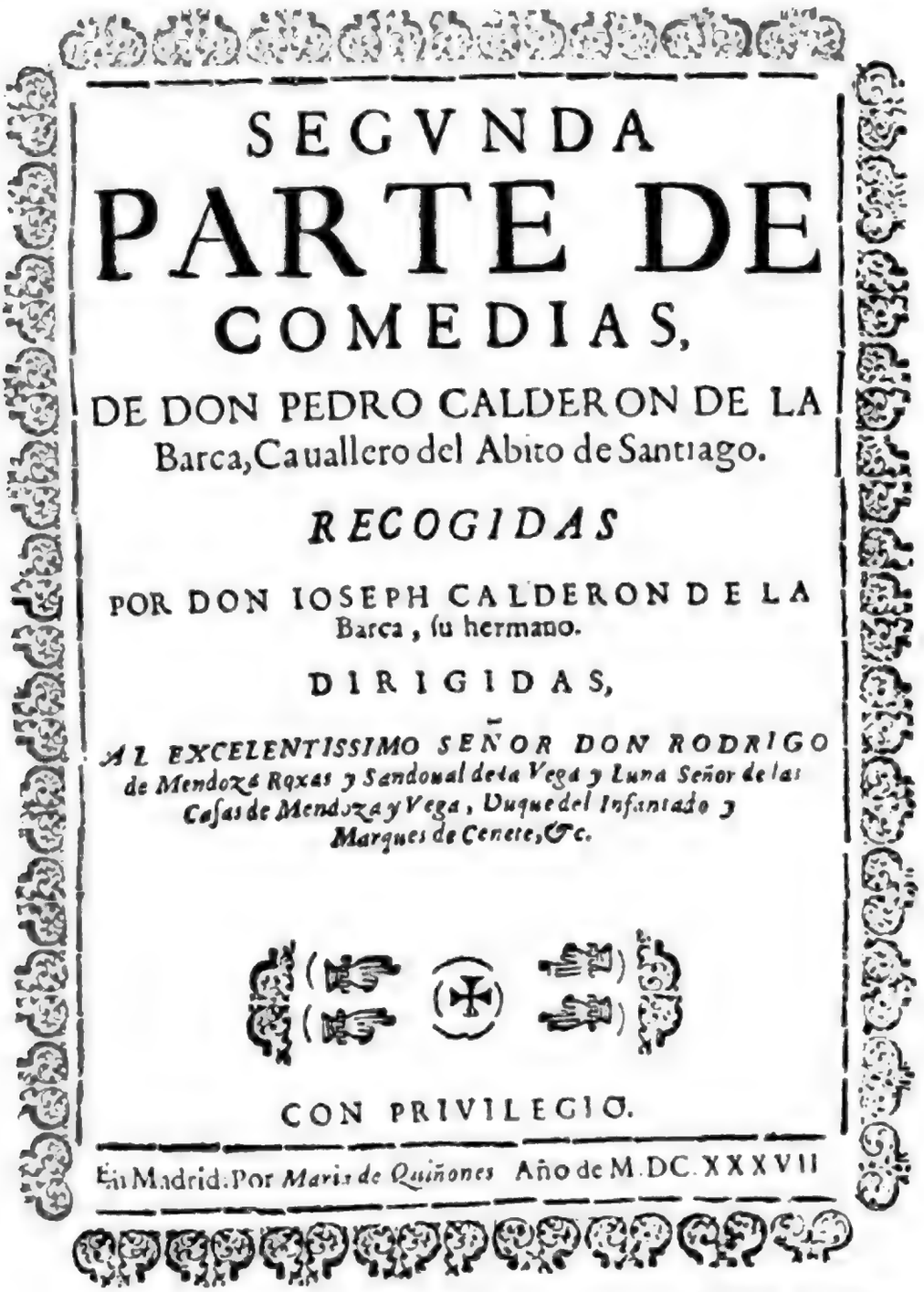
Das 16. Jahrhundert hatte an einem großen Problem ſich abgeplagt. Es ahnte eine götterloſe Natur, in welche der Menſch hineingeſtellt iſt, ſah ringsum einen Kampf mechaniſcher Kräfte gegeneinander und den Sieg der Kraft über die Schwäche. Aber es blieb immer ein Reſt übrig, mit dem es nicht recht fertig wurde, und den es Glück, Unglück, Geſchick, Schickſal,

Digitized by Google

Zufall nannte. Es dachte nicht weiter darüber nach, tollte darüber hinweg, wie Shakespeare, der ihn in der Romeo und Julie-Tragödie in seiner ganzen harten Regel- und Systemwidrigkeit bestehen läßt. Da stand eine große Lücke offen, durch welche der Skepticismus mit tausend Fahnen einbrechen konnte. Mit dem ganzen Tiefblick seines Genies griff Calderon die Welt der Renaissance an dieser Stelle an, um sie aus ihrer Angel zu heben, ihren Hochübermut, ihren Stolz auf sich selbst, ihre Natur- und Menschenvergötterung zu erschüttern und sie zu seiner Lehre von der Eitelkeit alles Irdischen, der Hinfälligkeit des Menschlichen zu bekehren. Ihm wird dieser Zufall, dieses Schicksal zu einem Finsteren, Dämonischen, zu einem Unheimlich-Gespenstischen und Grauenhaften, das über dem Leben hängt, dessen Nichtigkeit und die Schwäche des Menschen erweist, und wieder zu einem Mystisch-Dunklen, Erhabenen, das die Seele von Andachtschauern erbeben läßt. Wohl besitzt der Mensch einen freien Willen, doch ist er auch wie die Welle, die von Stein zu Stein hinfällt. Über dem blind Dahinschreitenden wohnen höhere Gewalten. Ein guter und ein böser Engel gehen zu seiner Rechten und Linken und führen ihn durch das düstere enge Felsenthal des Lebens. In jenem verkörpert sich das Schicksal als himmlische Gnadenmacht, in diesem das Schicksal als Urschuld und Erbsünde. Jener eine dumpfe schwere Ton, der unablässig durch die Musik Calderons einförmig, erregend hinklingt, fließt mit hervor aus dieser Melancholie des Fatalismus. Er hat etwas Lähmendes an sich, wie die Ahnung eines schweren hereinbrechenden Unheils und das Lastende eines Alpdruckes: über der ganzen Welt der Dichter liegt ein großes Bangen ausgegossen, ein dumpfes Erwarten. Mit gebundenen Händen steht der Mensch, ein Kraftloser, ein Verurteilter und starrt mit weitgeöffneten kranken Augen in das Licht des Tages hinein. Er weiß, daß auf seine Stärke nichts mehr ankommt und daß er nichts mehr als ein Opfer in den Händen einer höheren Gewalt ist. Was hat diese über ihn beschlossen? Wird sie ihn verurteilen, oder wird sie ihn begnadigen? Die physiologische Ästhetik der Calderonischen Schicksalstragödie kann man wohl nirgendwo besser studieren als in seiner Herodes-Mariamne-Tragödie „El mayor monstruo los zelos“ („Eifersucht das größte Scheusal“) und in der „Andacht zum Kreuze“ („La devocion de la Cruz“). Dort ist es ein Dolch, hier das Kreuz, in dem sich die Idee von der Allgewalt des Schicksals symbolistisch-realistisch verkörpert. Mariamnen, der Gemahlin des Herodes, des Tetrarchen von Jerusalem ward prophezeit, daß ihr Gemahl das Liebste, was er besitze, mit seinem Dolche töten würde. Calderonische Schwermut liegt darum auf ihrer Seele, und um die über alles geliebte Gattin davon zu befreien, um das Thörichte der Prophezeiung zu erweisen, schleudert Herodes seinen Dolch ins Meer hinaus. In demselben Augenblick ertönt draußen ein Weheruf, blutend schwankt der Flottenführer Ptolemäus herein,

Digitized by Google

ſchwer getroffen von der Waffe, die ſo von neuem in die Hand des Tetrarchen zurückkehrt. Und immer wieder ſteigt in bedeutſamen Augenblicken unheimlich glühend der Dolch empor und jagt die Seele von Schrecken zu Schrecken, mahnend an die Unentrinnbarkeit des Schickſals.


SEGVNDA
PARTE DE
COMEDIAS,
DE DON PEDRO CALDERON DE LA Barca, Cauallero del Abito de Santiago.
RECOGIDAS
POR DON IOSEPH CALDERON DE LA Barca, ſu hermano.
DIRIGIDAS,
AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON RODRIGO de Mendoza Roxas y Sandoual de la Vega y Luna Señor de las Caſas de Mendoza y Vega, Duque del Infantado y Marques de Cenete, &c.
CON PRIVILEGIO.
En Madrid: Por *Maria de Quiñones* Año de M.DC.XXXVII

Titelſeite des 1637 erſchienenen zweiten Teiles der vierbändigen Ausgabe der Calderoniſchen „Comedias“,

die noch zu Lebzeiten des Dichters von deſſen Bruder beſorgt wurde und in den Jahren von 1635—1672 erſchien. Es iſt die erſte Ausgabe der Calderoniſchen Dramen.

Digitized by Google

bis er zuletzt in die keusche Brust der Heldin sich hineinsenkt. Eusebio, der Held der „Andacht zum Kreuze" ladet alle Sünden und furchtbaren Greuel auf seine Seele, — doch auf seiner Brust trägt er ein Kreuzeszeichen, und rettend, befreiend erweist sich ein Kreuz in jeder Not und Gefahr, die ihn bedroht, bis zur letzten Stunde des Todes, da es ihm zur Erlösung wird und zur Reinigung in Gott. Nichts gilt das Dichten und Trachten des Menschen selbst, und mag er selbst ein Sünder aller Sünder sein, mag er sich strecken und wehren gegen die höhere Gewalt: auch die göttliche Gnade ist ein Schicksal, vor dem das Ich in seiner ganzen Kleinheit sich enthüllt. Und mag ein nüchterner Rationalismus das Zeichen- und Wunderwesen Calderons, den immer so prompt sich einstellenden Dolch, das stets zur rechten Zeit vorhandene Kreuz bespötteln, — kein Künstlerisch-Empfindender kann sich den wildschauerlichen-dämonischen Reizen der Calderonischen Poesie entziehen, welche ihre fatalistisch-religiöse Weltanschauung in so lebendig charakteristischer und eigenartiger Weise verkörpert und so alle Geheimnisse der Darstellung des grauenden Ahnens und des starrenden Schreckens, menschlicher Hilflosigkeit, irdischen Leidens besitzt.

Doch über diesen *einen* Ton des Entsetzens, der Angst und der Erwartung flutet eine üppige Musik rauschend dahin, feierliche Klänge einer religiösen Hymnik, orgiastisch-bakchantische Rhythmen eines hochgesteigerten Seelenrausches, suchende tastende Laute einer grübelnden Natur, frohes siegkündendes Trompetengeschmetter, der Jubelschrei der Menschheit, welche die letzte Wahrheit gefunden hat, und heimliches Flüstern der Flöten, dunkles geheimnisvolles Klingen der Geigen, das von großen mystischen Dingen, von dem Unfaßbaren des göttlichen Wesens in seltsamen gesuchten Tönen redet. In der Seele des in seinem ganzen Ich gebrochenen, wie ein erlegter Vogel in der Hand des Jägers, so in der Hand höllischer und himmlischer Gewalten liegenden Calderonischen Menschen ist kein Raum für den Skepticismus. Er ist nicht kräftig genug, dem Zweifel ins Auge zu blicken und zu allem Schweren, das er auf sich genommen, auch noch die Unruhe des Fragens zu laden. Er will und muß glauben, muß feste Zuversichten besitzen, die unumstößliche Gewißheit, daß aus diesem Kerker ein Weg der Freiheit führt, daß nach diesen bangen Stunden des Wartens und der Todesfurcht endlich die Begnadigungsbotschaft eintrifft. Dem Glauben muß sich der Verstand beugen und auch die abstrusesten seltsamsten Dinge anerkennen; der Verstand wird für Calderon zu einem Feind, zu einem Diener der Hölle, der vernichtet werden muß, weil er immer wieder die sicheren Hoffnungen erschüttert und die Träume zerstört. Um glauben zu können, um der kalten harten und verhaßten heidnischen Vernünftigkeit des Renaissancejahrhunderts zu entrinnen, wirft sich die Seele auf das Visionäre und Ekstatische. Sie schaut den Himmel offen, die Herrlichkeit Gottes in aller Glorie enthüllt, des Gekreuzigten blutige Male wie Sonnen und Rosen

Digitized by Google

über aller Welt leuchten; durch alle Lüfte jubeln die Chöre der auf- und niedersteigenden Engelscharen, und tausend Lichter, tausend bunte Farben, ein Meer von Glanz strömt in das Auge des Dichters hinein. In seiner religiösen Ekstase, in dem Entzücken an der Welt, die in seinem Innern lebt, verliert er jedes lebendige Gefühl für die Unterschiede, die zwischen der innerlich von ihm geschauten Welt und der äußeren Wirklichkeitswelt bestehen. Sein radikaler philosophischer Idealismus muß von vornherein einen solchen leugnen. Alle Heiligen- und Legendenwunder sind für ihn unerschütterliche Thatsachen, an deren Wahrheit er auch nicht einen Augenblick zweifelt; dort die Dämonen der Hölle, hier die Heiligen, die erhaben Duldenden, von jeder irdischen Schwäche Befreiten. Calderon singt den alten ewigen Kampf zwischen Licht und Finsternis, und er erblickt ihn in jenem mittelalterlichen Bilde, das auch Goethe so tief ergriffen hat: Mephistopheles mit all seinem Drohen, all seinen teuflischen Mächten erliegend unter den Rosen, welche die gelassen und milde lächelnden Engel über ihn ausstreuen. Ein Kampf ist es nicht, den der Himmel und die Heiligen ausfechten. Justina, die Märtyrerin im „wunderthätigen Magus", Crisanto und Daria, „die beiden Liebenden des Himmels", es sind durchaus jene lichtumflossenen rosenstreuenden Engelgestalten, vor denen die Gewalt Satans in ein Nichts zerfließt. Es schwinden bei Calderon die Unterschiede zwischen der diesseitigen und jenseitigen Welt, Himmel und Erde schwimmen ineinander über, und bunt mischen sich mit den reinmenschlichen Gestalten wieder die Allegorien, die verpersönlichten Begriffe und Ideen, die für ebenso wirklich und natürlich genommen werden wie jene. Die Calderonischen „Autos" bilden eine eigene Welt für sich. In ihnen entfaltet sich die ganze Sinnlichkeit der visionären Einbildungskraft des Dichters. Mit der phantasievollsten glühendsten Beredsamkeit, mit der Wärme und Ekstase eines Mystikers verkündet er die Heilslehre des Christentums, die Lehren von der Verschuldung und von der Erlösung durch die Opferthat Christi, durch die Gnadenmittel der katholischen Kirche. Mit dem höchsten dichterischen Schwunge deutet und erläutert er die Philosophie des Christentums; die kirchlichen Glaubensdogmen und Glaubenssymbole haben menschliche Gestalt angenommen und sind zu vollkommen sinnlichen Wesen für ihn geworden; ganz anders noch als Dante hat er das Lehrhaft-Didaktische überwunden und steht als schauender und gestaltender Künstler in seiner Welt, als ein Visionär, dem sich jede Idee unmittelbar in eine Erscheinung umwandelt.

Der Außenwelt, der „Natur", die ihm klein und gering dünkt, stellt der Dichter die Welt seines Ichs und seines Innenlebens gegenüber, die Welt seines Glaubens, seiner Hoffnungen und Träume. Ganz andere höhere Lust bereitet es ihm, seine Idealwelt herrlich wie einen von magischen Lichtern umflossenen Zauberpalast aufzubauen, als jene zu erkennen und nachzugestalten. Daher die Abkehr von der Natur und der Wirklichkeit.

Digitized by Google

Seine streng subjektiv-idealistische Kunst verliert an Natürlichkeit und Naivetät, und wie das einzelne Ich immer ärmer ist als die Welt, als die Summe aller Ichs, so büßt sie auch an Reichhaltigkeit und Fülle des Lebens ein. Die Gestalten wiederholen sich und ähneln sich, tragen immer denselben Charakter, schärfer hervortretend die Physiognomie des Dichters selber. Deutlicher kehrt sich ein Belehrungs-, Bekehrungs- und Überredungseifer hervor und äußert sich ästhetisch in einem deklamatorisch-rhetorischen Stil, der wesentlich nur das Ich des Poeten zum Ausdruck bringt und wenig Gewicht auf das Wesen der sprechenden Personen legt, auf eine charakterisierende und individualisierende, eine Eigenart der dramatischen Figuren hervorhebende Sprache. Immer dieselben Vergleiche, Bilder, Redewendungen schlagen an unser Ohr, immer dieselbe Calderonische Sprache, voller Farben und Gluten, voll von Blumen und Sternen, phantasievoll, berauschend, von entzückendem Wohllaut und süßester Musik, mit ihren dicht aufeinander gehäuften Vergleichen, — vielfach auch schwülstig und bombastisch, Gongoristisch, — breit und geschwätzig. Die naturalistische Ornamentik weicht einer stilisierenden, die Naivetät und Ursprünglichkeit der Manier.

Alles drängt in dieser Zeit nach Ordnung und Geregeltheit hin, nach festen Gesetzen, nach klaren, ruhigen Formen und Linien, nach Ruhe und Bestimmtheit. Die geistige Bewegung, welche der anarchistischen Unruhe des 16. Jahrhunderts entgegenwirkt, nach einem festen positiven Punkt sucht und diesen zuerst in dem unerschütterlichen Glauben an die Wahrheit der geoffenbarten christlichen Religion findet, weiter und weiter sucht und zunächst wieder still hält bei der Philosophie des Descartes, — diese Bewegung durchdringt den Geist und das Leben dieser Zeit in alle Einzelheiten hinein. Wir haben bei Calderon gesehen, wie er in seiner Innen- und Idealwelt die Ordnung und die Beruhigung findet, welche die Außenwelt ihm nicht bietet, wie der menschliche Geist sich von der Natur entfremdet und loslöst und sich über sie erhebt. Was er schafft, ist das Höhere, Bessere und Vollendetere. Er nimmt Anstoß an der scheinbaren Willkürlichkeit und Regellosigkeit, der Unordnung der Natur, an der Wildnis des Waldes, dem Durcheinander der Farben und Düfte, an der Weg- und Pfadlosigkeit der Gegend. Er teilt den Wald in Abteilungen ein, er rodet das Gestrüpp und Unterholz aus, schlägt die Bäume nieder und läßt nur das Zusammengehörige nebeneinander stehen, dort eine Gruppe von Tannen, hier eine Eichengruppe, — er legt Beete an und ordnet die Blumen des Waldes zu Sträußen. „Die Dichter der Calderonischen Zeit überlassen sich nicht mehr bloß dem Naturtriebe, dem fast unbewußten Schaffen, sie suchen wie verständige Gärtner in das reizende Chaos auch Ordnung zu bringen, in die Anlagen Plan, in das Schaffen ein mit Selbstbewußtsein verfolgtes Regeln und Ziel, in die Überfülle Ökonomie; sie suchen die wilden Blumen zu ziehen, die Blüten zu Früchten zu reifen, die Natur künstlerisch zu ver-

Digitized by Google

edeln . . .“ (Ferdinand Wolf.) Und dieſe „Veredelung der Natur“ ſchreitet fort, bis der peinlich regelmäßige Kunſtgarten Ludwigs XIV. und der franzöſiſchen Poeſie in ſeiner ganzen Ordnung und kühlen Nüchternheit erſteht.

In der Calderoniſchen Schickſalsidee hat der Leſer ſchon eine der gärtneriſch-architektoniſchen Ideen des Dichters kennen gelernt, einen geraden Weg gewiſſermaßen, der durch den Wald der Natur hinführt, — einen ordnenden Gedanken. Und dieſe Idee hat bei dem Dogmatismus des Zeitalters ſofort etwas Allgemeingiltiges und ganz Sicheres für ihn angenommen, iſt raſch zu einer Konventionalität erſtarrt. Auf Schritt und Tritt begegnen wir den Dolchen und Kreuzen, welche den Gang der Handlung und das Los des Menſchen beſtimmen, ſo daß dieſe letzteren faſt ganz wie Maſchinen erſcheinen und mehr von einem freien Willen ſprechen, als daß ſie ihn wirklich beſitzen. An ſolchen Konventionalitäten iſt die Poeſie Calderons übervoll, und man weiß genau voraus, wie die Perſonen unter gewiſſen beſtimmten, immer wiederkehrenden Vorausſetzungen ſich benehmen, handeln und reden werden. Um ſie zu verſtehen und zu genießen, muß man ſich tief hineinleben in die Denk- und Empfindungsweiſe eines Zeitalters, das von dem Ich die vollkommenſte Unterwerfung unter Autorität, Geſetz und Ordnung, Einfügung in ein Syſtem verlangt, dem das Perſönliche nichts gilt, ein Dogma alles, — eines Zeitalters, in welchem das Ich keinen ſelbſtändigen Schritt unternimmt, ſondern von Regeln, Formen und Konventionalitäten eingeſchnürt, ganz nach Weiſung und Vorſchrift handelt. Auch unter den Idealen Calderons beſteht eine ſtrenge Rangordnung. Die Religion nimmt die erſte Stelle ein, und ihr folgt die Königstreue. Der Herrſcher iſt der Gott auf Erden, dem ſich alles in ſchweigendem Gehorſam unterwirft. Der Unterthan gehört ihm ganz zu eigen an. Dem Könige opfert der Spanier nach dem Herzen Calderons auch ſeine Ehre, das dritte Ideal des Dichters. Und wie die Vaſallen-Treue über der Ehre ſteht, ſo ſteht die Ehre über der Liebe. Das höhere Ideal beherrſcht das niedere abſolutiſtiſch-deſpotiſch. Aus den Konflikten zwiſchen Liebe und Liebe, zwiſchen Liebe und Ehre erwachſen zahlreiche Tragödien und Schauſpiele. Der Gatte beſitzt das Recht über Leben und Tod ſeines Weibes. Der Schein einer Untreue genügt, der Schatten eines Verdachtes, daß das Weib die Ehre ihres Gatten befleckt, und dieſer hat nicht nur das Recht, ſondern die Pflicht, mit dem Blut der Geliebten ſeine Ehre wieder rein zu waſchen. Nur Lob wird ihm für ſeine That zu teil. Bei der ſklaviſchen Unterwerfung unter einen konventionalen Sittenbegriff geht das allerurſprünglichſte und natürlichſte Empfinden zum Teil verloren. Don Gutierre, „der Arzt ſeiner Ehre“, welcher wie Othello ſein unſchuldiges und heißgeliebtes Weib tötet, zeigt nach der That nichts von der inneren Selbſtauflöſung und Verzweiflung des Shakeſpeare'ſchen Helden. Er hat der äußeren Ehre genügt und damit alles gethan, was für ihn zu thun war. Auf das

Digitized by Google

Innenleben übt sein Handeln keine tieferen Einwirkungen aus. Die „Sühne" Don Gutierre's besteht darin, daß er auf Befehl des Königs eine frühere Geliebte heiratet, die er auf den falschen Verdacht einer Untreue hin verließ.

Die ganze Weltanschauung, der Geist der Zeit drängt Calderon von der Shakespeare-Cervantes'schen Kunst individuell-charakteristischer Darstellung ab. Aber sie erhöht und befruchtet das Phantasie- und Traumleben des Dichters, sie erhöht und befruchtet seine Subjektivität. Wie alle stark subjektiven Dichter versteht er sich auf eine wunderbare lyrische Stimmungsmalerei und auf die Kunst der tiefsten und zaubervollsten Farben-, Licht- und Schattenwirkungen. Er faßt den ganzen romantischen Geist des letzten Jahrhunderts noch einmal zusammen und verleiht ihm ein neues und eigenartiges Gepräge. Die starke Phantasie verbindet sich bei ihm mit dem höchsten Kunstverstand, und er verknüpft die formalistischen Bestrebungen der Vergangenheit und der Zukunft miteinander. All der Drang nach Form, Regel und Ordnung, nach Gesetz und System offenbart sich bei Calderon ästhetisch-künstlerisch in seiner genialen Kompositionskunst, im geschickten und berechneten Aufbau der Werke, in der Erfindung und Verwertung, sowie in der Steigerung aller theatralischen und dramatischen Effekte. Calderon kennt die Welt der Coulissen durch und durch und bildet mit Sophokles und Schiller das Dreigestirn am Himmel des eigentlichen Bühnendramas. Die Eigenart seines Wesens mußte ihn vor allem auch für das Intriguenlustspiel befähigen, und in der That ist das Calderonische Lustspiel das vollendetste Intriguen- und Verwechslungslustspiel, in der Führung der Handlung und an Mannigfaltigkeit der Erfindung feiner, klarer und lebendiger und graziöser noch als das Lope'sche. Geboren wurde der Dichter am 17. Januar 1600 zu Madrid, ward dortselbst von den Jesuiten erzogen und studierte zu Salamanca. 25 Jahre alt, diente er bei den Truppen in Italien und Flandern und trat 1651 in den Priesterstand, erhielt zwei Jahre später eine Pfründe in Toledo und 1663 den Titel als Kaplan beim Hause Castilien. Er starb am 25. Mai 1681.

Wie um Lope de Vega, so scharte sich auch um Calderon eine reiche Anzahl von Talenten, Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante, Juan de la Moz Hota, Agostin de Salazar, Antonio de Solis und die beiden bedeutendsten unter diesen, Agostin Moreto und Francisco de Rojas. Moreto (gestorben 1669), der Dichter der „Donna Diana", welche auch auf der deutschen Bühne sich eingebürgert hat, ist kein besonders origineller Kopf, und er war in der Aneignung fremden Gutes nichts weniger als bescheiden. Das Grundwesen seiner Kunst ist das der Eleganz und feinsten Sorgfalt, der geistreichen Anmut und Pikanterie. Der furchtbare Francisco de Rojas, ebenso bewandert auf dem Gebiet der

Digitized by Google

Tragödie wie der Komödie, dichtete das Schauspiel „Del rey abajo — ninguño", „Niemand außer meinem König", seiner Zeit das volkstümlichste und meistgespielte Drama der spanischen Bühne. Es verkörpert aufs charakteristischste das nationale Innenleben des Jahrhunderts und die tiefsten Konflikte, von denen der Spanier damals wußte, es enthüllt den ganzen Servilismus und Absolutismus des Zeitalters und die tiefe Ehrfurcht vor der Person des Königs, welche selbst das Opfer der sonst so streng gewahrten Ehre verlangt. Garcia von Castagnar lebt in stiller Zurückgezogenheit, in glücklichster Idylle mit seinem inniggeliebten Weibe Blanca. Um ihn kennen zu lernen, besucht ihn auf seinem einsamen Gut der König, indem er sich für einen einfachen Kavalier ausgiebt, zugleich mit drei Herren seines Hofes. Garcia aber hat erfahren, daß der König zu ihm kommen wird, und hält fälschlich einen der Höflinge, Mendo, für den Fürsten selber. Dieser Mendo stellt dem Weibe Garcia's nach und verfolgt Blanca mit seinen Liebesschwüren, ohne irgend welche Erhörung zu finden. Bald ertappt ihn der Gatte auf seinen heimlichen Schleichwegen, aber die Hand Garcia's, die zum Schwerte fährt, um diese schmählichste Beleidigung der Ehre sofort blutig zu rächen, sinkt schlaff herab. Der Unglückliche glaubt den König vor sich zu erblicken, und höher noch als die Pflicht der Ehre, steht die Pflicht der schweigenden Unterwerfung unter dessen Willen, steht die Diener- und Unterthanentreue. Eher tötet Garcia das eigene heißgeliebte Weib, dessen ganze Unschuld er kennt, als daß er wagt, die Hand gegen den Räuber seiner Ehre zu erheben, der sein Herr und König ist. Jenes ist das kleinere Übel. Die sklavische Unterwerfung des Menschen des 17. Jahrhunderts unter das Schickliche und Gesellschaftliche, seine fanatische Vergötterung des Konventionellen, das Übertriebene und Widernatürliche des Ehrbegriffes der Zeit enthüllt der Held der Rojas'schen Dichtung mit unheimlicher Deutlichkeit:

„Ach vergieb mir, meine Blanca,
Von der Schuld weiß ich Dich ledig,
Nur der Schicklichkeit Gesetze
Zwingen mich, und Du mußt sterben . . ."

Dem eigentlich-tragischen Konflikt ist freilich von vornherein die Spitze abgebrochen. Der Spanier des 17. Jahrhunderts ist viel zu sehr von der Erhabenheit und Gottähnlichkeit eines Königs durchdrungen, als daß er auch nur die Vorstellung wagte, dieser könne wie ein Mendo handeln und Unrecht thun. Die ihm vorschwebende Idee von dem Konflikt der Ehre und Loyalität vermag er in ihrer ganzen Schärfe nicht zu fassen, im Grunde existiert ein solcher Konflikt für ihn nicht, er besitzt keine volle ganze Wahrheit für ihn, er ist mehr ein Spiel der Einbildungskraft als eine Wirklichkeit, und so muß Rojas zu einer Verwechslung seine Zuflucht nehmen.

Digitized by Google

Garcia erkennt ſchließlich ſeinen Irrtum, erſchlägt den Räuber ſeiner Ehre und erhält von dem König Lob und Anerkennung dafür ausgeſprochen.

Dem alten Schelmenroman machte in dieſer Zeit die Inquiſition und die Stimmung des Volkes und der Geſellſchaft den Garaus. Ritter- und Schäferroman hatten ihre Blüte überlebt, und nur weniges erwuchs auf dem Feld der Proſadichtung. Gines Perez de Hita verfaßte einen geſchichtlichen Roman „Die Bürgerkriege von Granada“, eine Darſtellung des Unterganges des alten Maurenreiches, ein Werk phantaſievoller, blühender Romantik, und eine lebendige Schilderung mauriſchen Sittenlebens. Der geiſtvolle und gedankenreiche Jeſuit Balthaſar Gracian (1603—1658), ein echter Jünger von Gongora's „estilo culto“, erzählt in ſeiner eigenartigen allegoriſch-didaktiſchen Novelle „Criticon“ von einem in voller Weltabgeſchloſſenheit herangewachſenen Naturkinde, das ſich, da es unter die Menſchen gelangt, mit ſeinem natürlichen geſunden Verſtand den von tauſend Vorurteilen eingeſchnürten Kulturmenſchen überlegen zeigt und eine ſcharfe Kritik an deren Laſtern und Gewohnheiten ausübt. In ſeinem „Handorakel“ giebt er Lehren der Weltweisheit und Weltklugheit, Aphorismen voller Scharfſinn und Menſchenkenntnis.

Im Jahre 1665 beſtieg Karl II. den Thron, der letzte Herrſcher aus dem Hauſe der Habsburger. In dieſem unwiſſenden, abergläubiſchen und halb idiotiſchen Fürſten verkörpert ſich gewiſſermaſſen das ganze Elend und die halbe Barbarei, in welche das ſpaniſche Volk in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verſank. Für die Bildung iſt länger keines Bleibens, Wiſſenſchaft und Kunſt kehren dem Lande den Rücken. Einige verſpätete Nachzügler, Candamo (geſt. 1709), Cañizares (1676—1750), Zamora (geſt. 1730) zehren noch von den Erinnerungen an die große Vergangenheit und von den Reſten des Mahles, welches die Lope de Vega, Tirſo de Molina, Calderon und Moreto angerichtet hatten. „Indem wir,“ ſagt Ticknor, „die 70 oder 80 Schauſpiele des Cañizares durchblättern, erinnern wir uns ſtets der Kirchen und Türme Süd-Europas, die im Mittelalter aus den Bruchſtücken von Gebäuden reinerer Bauart, die ihnen vorangegangen, erbaut wurden und gleichzeitig die Pracht der Entſtehung jener Trümmer und die niedrige Stufe der Neubauten zeigten, deren ſchönſte Zierde ſolche Überbleibſel und Bruchſtücke bildeten.“

Digitized by Google

Die klaſſiſche Litteratur der Franzoſen.

Die öffentlichen Zuſtände Frankreichs in der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Richelieu und die Begründung des Abſolutismus. Richelieu's Einfluß auf die Litteratur. Die Litteratur unter dem Einfluß des Hofes. Die Anfänge der neuen Litteratur. Die Formaliſten: Malherbe, Balzac, Voiture. Honoré d'Urfé und die Schäferpoeſie in Frankreich. Racan. Die Litteratur unter dem Einfluß der Geſellſchaft. Das Hotel Rambouillet und ſeine Gäſte. Der précieuſe Stil. Die Begründung der Académie française. Die Proſalitteratur im Zeitalter des vollendeten Klaſſicismus. Der franzöſiſche Geiſt im Zeitalter der Fronde und im Zeitalter Ludwigs XIV., — Unterſchiede der beiden Generationen. Die ältere Generation: Descartes, Pascal, La Rochefoucauld. Die jüngere Generation. Blüte der Kanzelberedſamkeit, die Philoſophen und Moraliſten in den Tagen Ludwigs XIV: Boſſuet, Bourdaloue, Fléchier, Maſſillon, Fénelon. La Bruyère. Die Memoiren- und Brieflitteratur. Madame de Sévigné. Die klaſſiſche Poeſie der Franzoſen. Deren Charakter und Eigenart als Ausfluß der Kultur des Jahrhunderts und des nationalfranzöſiſchen Weſens. Die préciöſe Lyrik. Der pſeudoidealiſtiſche Roman der Scudéry u. ſ. w. Der realiſtiſche Roman: Sorel, Bergerac, Scarron, Maréschal. Boileau und der Sieg des Klaſſicismus in der franzöſiſchen Litteratur. La Fontaine und die Naivetätsrichtung. Perrault. Die epikureiſch-anakreontiſche Lyrik. Das klaſſiſche Drama der Franzoſen. Charakter desſelben. Seine Naturentfremdung. Sein Doktrinarismus. Die Charakteriſtik. Das Drama als ein Beweis- und Theſendrama, — als Sittendrama. Die Geſchichte der älteren Entwickelung: Seine neue Technik, der formaliſtiſche Geiſt des Dramas. Die ariſtoteliſchen Regeln und die drei Einheiten. Hardy. Corneille. Leben, Weltanſchauung und der Charakter ſeines Dramas. Racine. Charakter ſeiner Dichtung. Seine Werke. Das Luſtſpiel. Molière. Leben. Weltanſchauung. Seine Werke. Regnard.

Nach den Stürmen der Bürgerkriege war das Schiff des franzöſiſchen Staates endlich in einen ruhigeren Hafen eingelaufen, und Heinrichs IV. Thronbeſteigung brachte den Frieden und die Verſöhnung der Gemüter. Die monarchiſche Idee hatte geſiegt und der Katholicismus den Proteſtantismus überwunden. Mit vollen Atemzügen genoß man den Zuſtand der Stille, der endlich nach ſo langen blutigen Kampfesjahrzehnten eingetreten war, und hütete ſich, an die religiöſen und politiſchen Gegenſätze zu rühren und den erloſchenen Fanatismus von neuem zu entzünden. Das nationale Bewußtſein war beim franzöſiſchen Volke zum Durchbruch gekommen, und in dem Verlangen nach nationaler Macht und Größe vereinigte ſich alles, das ſich früher bekämpft hatte. Es galt das Gemeinſamkeits- und Einheitsbewußtſein wachzurufen, die Sonderintereſſen und den Individualismus zu unterdrücken. Man glaubte, auch ungeſtraft das Ich und ſeine Freiheit auf dem Altar der Ordnung

Digitized by Google

aufopfern zu können. Die Einheitsidee ſchien mit der monarchiſchen Idee zuſammenzufallen und nur ein feſtbegründetes ſtarkes Königtum jene Einheit verbürgen zu können. Man vergaß, daß auch der Monarch eine Partei war und ſeine Intereſſen keineswegs mit denen des Volkes, des Staates und der Allgemeinheit zuſammengingen.

In dem Kardinal Richelieu, dem allmächtigen Miniſter Ludwigs XIII., der in den Jahren 1624—1642 unumſchränkt die Geſchichte Frankreichs leitete, erſtand der echte Jünger des 17. Jahrhunderts, der die Ideen der neuen Zeit lebendig erfaßte und verwirklichte, ein energiſcher rückſichtsloſer abſolutiſtiſch-deſpotiſcher Geiſt, ein Mann von ſtrengem Sinn für Ordnung, Regel und Syſtem. Mit harter Fauſt warf er den hohen Adel nieder, der ſich nach dem Tode Heinrichs IV., in den Tagen der Maria von Medici wieder geregt hatte, gewann ſich durch ſeine innere Verwaltung das Bürgertum und legte den Grundſtein zu der Größe Frankreichs, das ſich dank ſeiner klugen Politik unter ihm zum politiſch-mächtigſten Staat Europas emporſchwang. In erſter Reihe fühlte er ſich als Diener ſeines Königs, all ſein Trachten war darauf gerichtet, deſſen Machtſphäre zu erweitern, deſſen Anſehen zu befeſtigen, und ſo ward er für Frankreich der Begründer des fürſtlichen Abſolutismus. Nichts vergaß er, das den Glanz des Thrones erhöhen, den monarchiſchen Ideen und der königlichen Macht von Nutzen ſein konnte. Klug wußte er die Litteratur in den Dienſt des Hofes zu ziehen, die perſönlichen Intereſſen der Schriftſteller und Poeten mit denen der Krone zu verknüpfen, den Selbſtändigkeitsgeiſt und die volkstümlichen Beſtrebungen, wie ſie die Männer des 16. Jahrhunderts, die Calvin und d'Aubigné an den Tag gelegt hatten, zu unterdrücken. Die Sehnſucht aller geht jetzt dahin, ſich im Glanz des Hofes zu ſonnen, ein Lob aus dem Munde der Mächtigen und der Höflinge zu empfangen und durch Schmeicheleien und Huldigungen ein Ämtchen und Titelchen zu erjagen. Die Kunſt des 17. Jahrhunderts ſetzt weſentlich nur die ariſtokratiſch-höfiſche Kunſt des Renaiſſancezeitalters fort, die Kunſt des Luxus und der Geſelligkeit der vornehmen Kreiſe, der Galanterie und der ſchöngeiſtigen Unterhaltung, wie ſie an den italieniſchen Fürſtenhöfen herangeblüht war, wie ſie in England die Wyatt, Surrey und Sidney, in Frankreich die Dichter der Plejade gepflegt hatten, — und ſie läßt die volkstümlichen Beſtrebungen jener Zeit, die Poeſie der Cervantes und Shakeſpeare dafür verkümmern. Die ganzen Zuſtände und Anſchauungen der Zeit wirkten darauf hin, und in allen europäiſchen Ländern trat dieſes Beſtreben zugleich hervor. In Frankreich aber fand der Geiſt der neuen höfiſch-geſellſchaftlichen Poeſie ſeine eigentliche Vollendung und charakteriſtiſchſte Ausprägung. Infolge des national-politiſchen Aufſchwunges verbreitete kein anderer Hof einen ſo hellen Glanz um ſich, keiner ſtand ſo geſichert da und war zugleich ſo getragen durch wirkliche Macht, kein anderer nahm

Digitized by Google

wenigſtens äußerlich einen lebhafteren Anteil an dem geiſtigen Leben der Zeit. Nur weil ſie die Bildung ſelber ſuchten und pflegten, weil ſie wie Richelieu ſtarke litterariſche Neigungen beſaßen und der Wiſſenſchaft, der Poeſie und Kunſt ein freundliches Intereſſe, offene Herzen und offene Sinne entgegenbrachten, vermochten die Fürſten, Staatsmänner und Hofleute, vermochten die Kreiſe der höheren Geſellſchaft einen beſtimmenden und beherrſchenden Einfluß auf deren Entfaltung und Geſtaltung auszuüben.

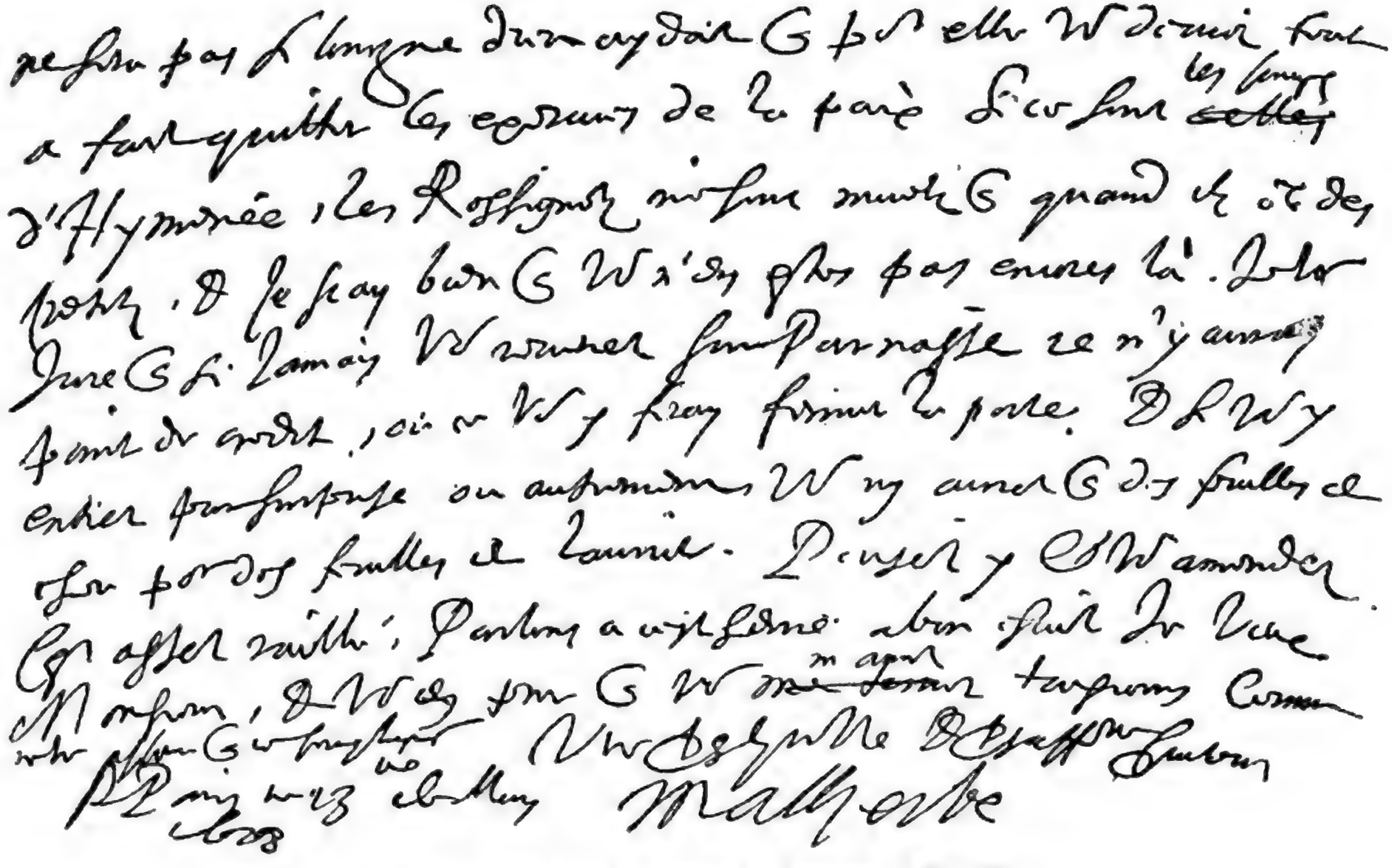
François de Malherbe.

In den vier erſten Jahrzehnten des Jahrhunderts unter der Regierung Heinrichs IV., der Regentſchaft Maria's von Medici, und in den Tagen Ludwigs XIII. und Richelieu's erſcheinen die Vorboten und Bahnbrecher der neuen Poeſie der Geregeltheit, der Eleganz und der Glätte, der Würde und der Vornehmheit, welche ein ſo völlig anderes Geſicht zeigt wie die Dichtung der Renaiſſance. Langſam ringen ſich die Gedanken und Anſchauungen, ſowie die äſthetiſchen Theorien, die in den Tagen des vollendeten Klaſſicismus alle Geiſter beherrſchen und die höchſte geſetzliche Giltigkeit beſitzen, zur Herrſchaft durch. Der nationale Geiſt iſt noch nicht gekräftigt und entwickelt genug, daß er ſich der Nachahmung des Ausländiſchen entziehen könnte; er nimmt noch mancherlei Fremdes in ſich auf, unterwirft ſich ihm und paßt es ſich an, bevor er ſich eine volle Selbſtändigkeit zu eigen gemacht hat. An der Spitze marſchieren natürlich wieder die Formaliſten und Techniker, die Schöpfer der neuen Metrik, die Sprachbildner und Sprachreiniger, welche den Kommenden die Inſtrumente ſtimmen, daß ſie auch klar ausdrücken können, was ſie ausdrücken wollen.

François de Malherbe (1555—1628) war bereits ein Achtundvierzigjähriger, als er ſich mit vollkommenem Bewußtſein von dem, was er vorhatte, an das Werk der Reformation begab. Und die Reformation, die er brachte,

bedurfte auch nicht eines jugendlich-revolutionären Feuergeistes, keines Genies und starker Intuition, sondern weit mehr eines ruhigen, klaren, verständigen und gereiften Geistes, der in der Ruhe, Klarheit, Verständigkeit und Ordnung den Anfang und das Ende aller Weisheit erblickte. Er war der echte Franzose aus den Tagen Heinrichs IV. und Sully's, schon als Franzose abgeneigt allem, was dem bon sens widersprach und nach Genialität, nach Überfahrenheit aussah, noch mehr als Kind seiner Zeit, welche all die Leidenschaftlichkeit, den ungebundenen Geist und die Phantasiekraft des vorhergegangenen Geschlechtes für die Quelle jeden Streites, jeder inneren und äußeren Unruhe ansah. Er selbst besaß weder Phantasie noch Empfindung und nichts von ursprünglicher Begabung. Mühsam schwitzte er seine Verse zusammen, und nur ein einziges Bändchen Gedichte hat er mit viel Arbeit schließlich zusammengebracht. Vor dieser sauren Arbeit aber hatte er einen großen Respekt, und sie verlieh in seinen Augen allein dem dichterischen Schaffen Wert und Bedeutung. Im Grunde war er von genau demselben Schlage wie Ronsard, gleich diesem Hofpoet, Verfasser von Huldigungs- und Schmeichelgedichten, und suchte die Poesie eben dort, wo jener sie gesucht hatte, im Sprachlichen, Formalen und Technischen. Aber er stieß sich zunächst an dem, was man in der Ronsard'schen Poesie noch als Ausdruck des Renaissancegeistes ansehen kann, an deren Pindarischem Wollen, an der Sucht nach dem Großartigen, Pathetischen und Erhabenen. Das floß bei Ronsard aus einem Streben nach phantasievoller Kunst hervor; da aber dem Franzosen jede wirkliche Phantasie abging, so führte es nur zur Verworrenheit, zur Dunkelheit und Unverständlichkeit, zu einer Aneinanderhäufung mythologischer Gelehrsamkeit. Demgegenüber drang Malherbe auf Klarheit und Verständlichkeit der Rede, auf den deutlichen Ausdruck eines klar und deutlich erfaßten Gedankens, auf Einheit und Geschlossenheit der Ideen und der Komposition. Auch das poetische Bild soll einfach und durchsichtig sein. Die Korrektheit und Reinheit des Reimes war für ihn eine der höchsten und wichtigsten Forderungen, Harmonie des Strophenbaus, Wohlklang des Verses und straffe Zusammenfassung des Inhaltlichen. Das nationale Bewußtsein regt sich bei Malherbe stärker, und er kämpft gegen das gräcisierende Kauderwelsch seines Vorgängers, dringt auf ein reines Französisch und stellt das Natürlich-Gewordene dem künstlich in der Studierstube Zusammengebrauten gegenüber. Malherbe war der vollkommenste Schultyrann, dessen innigste Lust das Feilen und Korrigieren, das Tadeln und Verbessern der Arbeiten anderer war. Er fühlte sich jedem anderen als Lehrer gegenüber und wußte sich auch anderen als Lehrer aufzuzwingen, seine Magisterüberlegenheit geltend zu machen. Seine Schüler, wie Maynard (1582—1646) und Racan, hielt er in strengster Disciplin, daß sie nichts herauszugeben wagten, was nicht zuvor seiner strengen sprachlichen, grammatikalischen und metrischen Censur vorgelegen hatte.

Digitized by Google



Bruchstück eines Briefes von Malherbe an Racan vom 13. Mai 1628.
(S. Charavay, Lettres autographes composant la collection de M. Alfred Bovet. Paris.)

Digitized by Google

Malherbe beſaß das Geſchick, ein Nichts in ſehr korrekten, reinen und gefälligen, klaren und durchſichtigen Verſen auszudrücken. Auf dieſelbe Kunſt verſtanden ſich die von ihrer Zeit vielbewunderten Epiſtelſchreiber Frankreichs, Jean Luis Guez de Balzac (1594—1654) und Vincent Voiture (1598—1648), die mit aller Welt in Briefwechſel ſtanden und von denen jeder Schöngeiſt einen Brief zu erhalten trachtete, um ihn ſtaunend über ſo viel Schönheit des Ausdrucks wieder und wieder zu leſen. Sie leiſteten für die Proſa dasſelbe, was Malherbe für die Versſprache gethan. Dabei war Balzac der Stiltragiker, der Mann der Feierlichkeit und Würde, der Gehobenheit und Wichtigkeit, Voiture der amüſante witzige Konverſationsſchriftſteller, der leichte, ſeichte und gefällige Salonplauderer. Natürlich beſitzen beide nur eine geſchichtliche und eine Entwickelungsbedeutung. Von keinem von ihnen lieſt man heute noch etwas. Ihr Stil iſt veraltet und wirkt auf den heutigen Geſchmack abſtoßend. Sie verhalfen aber dem national-franzöſiſchen Geiſt zum Durchbruch. Die Lektüre Balzacs ſteigerte von neuem die urſprüngliche Freude des Franzoſen an der Rhetorik und der Deklamation und brach Bahn der Luſt und dem Verſtändnis für die Beredſamkeit Corneille's und Racine's, während ſich Voiture's Schriften der gewandten und leichten geſellſchaftlichen Unterhaltung, nach der jetzt alles verlangte, als ein Muſter darboten.

Die Bürgerkriege hatten das Streben nach der feineren italieniſchen Welt-Bildung und geſellſchaftlichen Geſittung, welche man ſich ſchon in den Tagen Franz I. anzueignen trachtete, wieder erkalten laſſen. Rauhe Soldaten und Krieger, verwildert durch die blutigen Greuel der letzten Jahrzehnte, gaben noch am Hofe Heinrichs IV. den Ton an. Die Umgangsformen hatten noch viel Derbes und Ungeſchlachtes an ſich, und in der Unterhaltung nahm man an den Ungeniertheiten und Natürlichkeiten des 16. Jahrhunderts noch keinen Anſtoß. Jetzt, da ſich alles nach Ruhe und Frieden ſehnte, da die Geiſter die Leidenſchaftlichkeit abgethan und ſich miteinander verſöhnt hatten, da der Abſolutismus der Staatsgewalt eine Kritik der beſtehenden Verhältniſſe und ſo jede ernſtere Teilnahme an der Politik verbot, ſucht die gebildete Welt einen neutralen Boden nach einer Befriedigung ihrer geiſtigen Bedürfniſſe, die nirgendwo Anſtoß erregen konnte, nach Unterhaltung, Zerſtreuung und Amüſement. Der geſellige Verkehr nahm, als man wieder friedlich miteinander auszukommen wußte, einen großen Aufſchwung, und der Salon bot jenen neutralen Boden, den man ſuchte. Es ward Platz und Raum für die Schöngeiſter, die in der Unterhaltung über litterariſche und künſtleriſche Angelegenheiten ihre höchſte Befriedigung fanden. Es erwachte von neuem der Geiſt der Galanterie, der Frauenverehrung und Frauenſchwärmerei, den einſt die ritterliche Welt der Provence in Aufſchwung gebracht hatte. Die Zeit der Männer und der Kämpfe, der männlichen Leidenſchaften und der Manneſintereſſen war vorüber, das

Digitized by Google

häusliche und private Leben tritt in den Vordergrund, der Geist verweiblicht und verweichlicht sich, und es beginnt eine neue Zeit der Frauenherrschaft. Die Frau als Beherrscherin des Salons, als Gegenstand der Liebe und der Anbetung, als Verkörperin der Anmut und Schönheit, drückt dem Empfindungs- und Gedankenleben der Zeit ihren Stempel auf und diktiert die Gesetze des gesellschaftlichen Verkehrs, die Forderungen der Schicklichkeit, des Anstandes und der Sitte. Wie zumeist nach einer Periode großer Kriege, leidenschaftlicher Erregungen und Feindschaften, erwacht mit der Periode des Friedens und der allgemeinen Versöhnung, des gegenseitigen Umarmens und Händedrückens eine allgemeine weiche sentimentale Stimmung, ein Bedürfnis nach Seufzern und Thränen.

Allem, was seine Zeit ersehnte, fühlte und dachte, dem ganzen femininen Charakter und Seelenleben seiner Zeit gab Honoré d'Urfé (1568—1625) in dem großen Moderoman des Jahrhunderts, in der „Asträa" Ausdruck. Die ganze Leserwelt Europas verschlang mit Gier sein umfangreiches Werk, das von dem Verfasser selber nie vollendet wurde und nach und nach in den Jahren von 1609—1627 in fünf Teilen erschien. D'Urfé war ein Schüler der Spanier und Italiener, vor allem ein Bewunderer Tasso's und Guarini's, und er führte mit seinem Werke die Schäferpoesie im Stile jener, im Stile Montemayors in die Litteratur seines Vaterlandes ein. Aber er gab auch sein ganzes eigenes Selbst hinein, seine Träume und seine Sehnsucht, das ganze Verlangen der Zeit nach Ruhe und Frieden, und die ewigen Menschheitsphantasien von einem Zustand des reinen Glücks und vollkommener Glückseligkeit. Den Greueln des Krieges stellt er die paradiesischen Zustände einer Landschaft gegenüber, denen ein ewiger Friede zu teil geworden ist. Er führt uns in das Gallien des 5. Jahrhunderts, in die Zeit der Völkerwanderung. Ringsum Brand, Raub, Mord und Zerstörung. Nur die Landschaft Forest liegt, verschont von der Kriegsfurie, wie ein stilles, abgelegenes Eiland da. Schon seit des Herkules Zeiten besteht hier die Herrschaft der Frauen, die Regierung liegt in ihren Händen, und alle Gesetze sind von ihnen ausgegangen. Daher die Milde der Sitten, die Friedlichkeit und all die Glückseligkeitszustände. Die Bevölkerung des Landes besteht aus zärtlichen Schäfern und Schäferinnen, die nichts von des Leibes Notdurft, nichts von Armut und Lebenssorgen wissen und nur zum Vergnügen ihre Schafe treiben. Sie leben von der Liebe und Galanterie, schwelgen in Poesie und in dem Genuß einer idyllischen Landschaft. Die Geschichte von der Liebe des Schäfers Seladon zur Schäferin Asträa ist der leitende Faden, der sich durch den episodenreichen und verwickelten Roman hinzieht. Seladon verkörpert die schmachtend-sentimentale, ganz keusche, in scheuer Anbetung vor dem Mysterium des Weiblichen verharrende, erste Jünglingsliebe voller Seufzer und Thränen, voller Gram und Selbstmordgedanken, und sein Name hat sich bis auf den heutigen Tag zur Bezeichnung des

Digitized by Google

bleichen ſchmachtenden Liebhabertypus erhalten. In eiferſüchtiger Aufwallung hat ihm Aſträa verboten, je wieder vor ihren Augen zu erſcheinen. Aus Verzweiflung darüber ſucht er den Tod in den Wellen, ſucht ihn und findet ihn natürlich nicht. Edle Frauen retten den Unglücklichen. Aſträa jedoch hält ihn für tot und verfällt in eine ſchwere Krankheit. Seladon könnte nun einfach zur Geliebten zurückkehren, aber das Gebot, nie wieder vor ihren Augen zu erſcheinen, läßt einen ſo frevelhaften Gedanken bei ihm gar

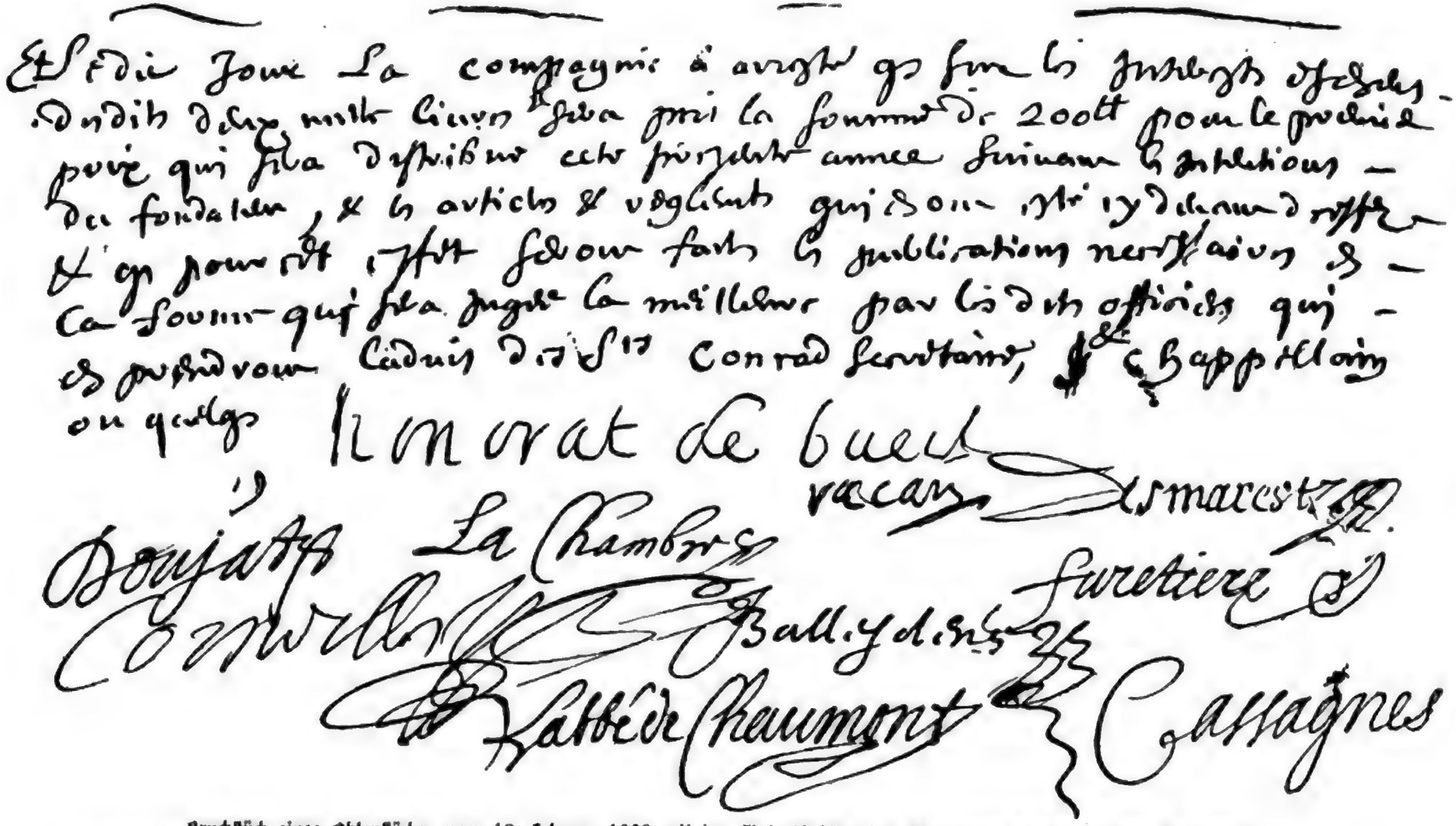
Zeitgenöſſiſche Illuſtration aus d'Urfé's Roman „Aſträa".
Aus Albert, La littérature française. Paris. 1891.

nicht aufkommen, und er zieht ſich als Einſiedler in die Einſamkeit zurück, um die Lüfte mit ſeinen Liebesklagen zu erfüllen und ſich ganz ſeinem Schmerz hinzugeben. Kann der Triumph des Feminismus, die Unterwerfung unter die Gebote der Frau vollkommener ſein? Was hätte ein Geiſt wie Rabelais zu dieſer neuen Zeit, zu dieſen Männern, zu ſolcher Geſellſchaft geſagt? Wie tiefgreifend waren die Umwälzungen, die ſtattgefunden hatten! Und d'Urfé bot noch mehr. Er lehrte ſeine Zeitgenoſſen, wie man mit Frauen ſprechen muß. Er gab in ſeinem Roman, wie es früher der ſpaniſche Amadisroman gethan hatte, ein Lehrbuch der feinen Sitte, des geſellſchaftlichen Anſtandes, der Galanterie, und alle Welt redete, wie ſeine

Schäfer reden, Gongoriſtiſch und Euphuiſtiſch, poetiſch-feierlich, geziert und gewunden, koſtbar und affektiert. Die Schäferpoeſie brachte nun auch in Frankreich zahlreiche Schöpfungen hervor und ſtand im Vordergrund der Litteratur. Als Namen für Liebhaber und Geliebte erſcheinen auf lange Zeit hinaus beſtändig die Daphnis und Chloë, die Tircis und Philis, es ſind gewiſſermaßen ſtehende Figuren der ſchäferlichen Erotik, welche erſt gegen Ende des 18. Jahrhunderts allmählich aus der Poeſie verſchwinden. Alle Welt ſchrieb Paſtorales, Hirtendramen, wie Racan, der Schüler Malherbe's (1589—1670), in deſſen „Bergeries" Druiden, Satyrn, Nymphen und Veſtalinnen, altkeltiſche und antike Erinnerungen bunt durcheinanderwirren, moderne Schäfer und Schäferinnen, d. h. ländlich aufgeputzte Salondamen und galante Höflinge. Aber durch all die Unnatur und Geziertheit bricht doch bei Racan eine wirkliche Freude an der idylliſchen Natur, an dieſem freien Leben in Wald und Feld hindurch, an einem holden Nichtsthun und behaglichen Müßiggang.

In den Kreiſen der Schöngeiſter, die ſich um die Marquiſe von Rambouillet ſcharten, fand der Geiſt des Feminismus, des Frauenkultus, der geſellſchaftlichen Galanterie ſeine innigſte Pflege. Hier pries man die Aſträa als das Buch aller Bücher. Abgeſtoßen von den noch roheren Sitten, wie ſie am Hofe Heinrichs IV. herrſchten, hatte ſich die Marquiſe von Rambouillet, eine geborene Römerin, auf ihr Hôtel in der rue Saint Thomas du Louvre zurückgezogen; prangend in voller Jugendſchönheit, von vornehmer künſtleriſcher Bildung, eine ernſte und tüchtige Frau durch und durch, verſtand ſie es bald, einen Kreis von edlen Frauen, geiſtvollen und gebildeten Männern um ſich zu ſcharen. Alles, was in der wiſſenſchaftlichen, litterariſchen und künſtleriſchen Welt, was im öffentlichen Leben Geltung hatte, drängte ſich im blauen Empfangsſalon des Hotels Rambouillet zuſammen, den Damen zu huldigen und von ihnen ſich wieder huldigen zu laſſen. Die Frauenherrſchaft, von der d'Urfé geträumt hatte, war hier zur Wirklichkeit geworden. Man las Neuentſtandenes vor, diſputierte und diskutierte über alle Vorgänge des Tages, vor allem die litterariſchen und künſtleriſchen Erſcheinungen, und ſo ſtand das Hotel Rambouillet bald im Mittelpunkt der Litteratur; es beherrſchte die Mode und gab den Ton an, ſowie das entſcheidende Urteil in Sachen des geſellſchaftlichen wie des künſtleriſchen Geſchmacks. Man fühlte ſich über das Alltägliche und Gewöhnliche erhaben, zog eine Grenze zwiſchen ſich und der profanen Menge, dem unkultivierten Pöbel, man lebte in einer Welt der Bücher und Romanphantaſien und ſah geringſchätzig auf die Wirklichkeit herab. Es bildete ſich eine beſondere Geſellſchaftsſprache heraus, die alles zu vermeiden ſuchte, was an das Volk und die Straße erinnerte, die nur nicht ſich ausdrücken wollte, wie ſich die ſchlichte Natürlichkeit ausſpricht. Die Damen fühlten ſich in jedem Augenblick als Heldinnen, die

Digitized by Google



Bruchstück eines Aktenstückes vom 12. Februar 1663 mit den Unterschriften der Mitglieder der französischen Akademie:
der Dichter Corneille, Racan, Desmarez, des Geschichtsschreibers Doujat, des Lexikographen Furetière, des Theologen Chaumont und sonstiger Gelehrten: Cureau de la Chambre, Vallesdeus und Cassagnes. (S. Charavay. A. a. O.)

Digitized by Google

Herren als Helden eines Romanes und redeten untereinander eine gehobene, poetisierende Bücher- und Romansprache, eine Sprache der Metaphern und Umschreibungen, der Wortspiele und Geistreicheleien, den „estilo culto", wie er in den europäischen Litteraturen damals überall daheim war. Geziert und affektiert klang das von Anfang an, verfiel aber vollends der Lächerlichkeit, als der Glanz des Hotels Rambouillet gegen Mitte des Jahrhunderts erblich, als auch die geringeren Geister die Sprache zu „verbessern" und zu „entpöbeln" suchten und in die Provinzen verschlagene Besucherinnen und Freundinnen dort ihre eigenen Salons aufmachten und mit ihrer Bildung, ihren Sitten und Formen kostbar thaten. Die „Precieuse" ward zur Karikatur, und über ihre affektierte Sprachweise spottete bald alle Welt. „Reiche mir einen Dädalus (Kamm), damit ich mein Haar entwirre", drückte sich etwa die echte Precilöse aus, die Zähne bezeichnete sie als „die Gerätschaften des Mundes", den Fächer nannte sie „Zephyr" und den Spiegel „einen Berater der Grazien". Und daß der Salon- und Gesellschaftsgeist, der im Hotel Rambouillet gepflegt wurde und von nun an auf so lange die französische Litteratur beherrschte, einen nivellierenden Charakter trug, das Mittelmäßige, das nur Modische förderte, das Eigenartige und Selbständige unterdrückte, tritt von Anfang an hervor. Die eigentlichen Männer des blauen Empfangssalons der göttlichen „Arthénice", wie die Marquise von Rambouillet von ihren Verehrern genannt wurde (Arthénice, nach einer damals beliebten Modespielerei durch Umsetzung der Buchstaben entstanden aus Cathérine, dem Vornamen der Gefeierten), waren die Geister zweiten und dritten Ranges, die Balzac, Voiture, der Abbé Cotin, der Ependichter Chapelain, die Dramatiker Racan, Gombauld, Mairet und andere, während die Bedeutendsten gelegentlich wohl in diesen Kreisen auftauchten, aber doch an dem eigentlichen Treiben nicht Anteil nahmen, nicht eben zu den Intimen zählten.

Das Hotel Rambouillet verkörperte gewissermaßen die Autorität der Gesellschaft in allen Fragen des Geschmacks. Aber diese Gesellschaft war nicht eben völlig eins mit dem königlichen Hof und konnte vielleicht sogar einmal der Autorität der Krone und des Staates entgegenwirken. Richelieu, der die Bedeutung der Litteratur für das politische und öffentliche Leben so vollkommen begriffen hatte, schuf klug ein „Konkurrenzunternehmen", das unmittelbar unter dem Einfluß der Regierung stand und als königliche Anstalt mit seinem Glanze alles andere verdunkeln sollte. Er gründete die „Académie française", deren erste regelmäßige Sitzungen im Jahre 1635 stattfanden. Mitglied der Akademie zu werden, einer der vierzig Unsterblichen, ward von nun an bis auf den heutigen Tag das höchste Ziel des litterarischen Ehrgeizes in Frankreich. Zuletzt aber konnte nur die Gunst des Hofes diese hohe Ehre den titelshungrigen Geistern zu teil werden lassen, und solche Gunst mußte schließlich doch immer wieder

Digitized by Google

erkrochen werden. Nur höfiſche Wiſſenſchaft und höfiſche Poeſie konnte auf dieſe Auszeichnung hoffen, Männer nur, die es für ihre höchſte litterariſche Aufgabe anſahen, eine geiſtige Leibgarde der Bourbonen zu bilden. Die wichtigſte Aufgabe der Akademie beſtand in der Herausgabe eines Wörterbuches, das den vorhandenen Sprachſchatz zuſammenſtellen, ſichten und von allen Auswüchſen befreien ſollte. Es ward zu einem Geſetzbuch der richtigen und gewählten Ausdrucksweiſe und der Stilreinheit. Nur wer ſchrieb, wie das Wörterbuch es vorſchrieb, konnte den Anſpruch auf den Namen eines korrekten und klaſſiſchen Schriftſtellers geltend machen. Der Dogmatismus des Jahrhunderts ſuchte auch den lebendigen Fluß der Sprache einzudämmen und deſſen Lauf vorzuſchreiben. Der Wert des beſonderen individuellen künſtleriſchen Geſchmacks blieb unverſtanden, und es fehlte der rechte Sinn für das natürliche Wachstum und die fortwährende Entwickelung der Sprache. Die vierzig Unſterblichen, an ihrer Spitze Vaugelas (1585—1650), der hervorragendſte Sprachforſcher dieſer Zeit, gingen mit aller Gründlichkeit an ihr Werk heran, und es dauerte fünfzig Jahre, bis zum Jahre 1696, bevor das Wörterbuch in zwei Bänden zum Abſchluß gelangte.

Frontiſpice der Widmung an den König, in der 1718 erſchienenen zweiten Ausgabe des „Dictionnaire de l'Académie".
(Stark verkleinert.)
S Lacroix, XVIII. siècle. Paris. Firmin Didot et Co.

Die franzöſiſche Proſa-Litteratur im Zeitalter des vollendeten Klaſſicismus.

1636 erſcheint Corneille's „Cid" auf der Bühne, ein Jahr ſpäter Descartes' „Discours de la Méthode" — gegen Ausgang der fünfziger Jahre kehrt Molière von ſeinen Wanderzügen durch die Provinz nach Paris zurück und beginnt mit den „Précieuses ridicules" die Reihe ſeiner Meiſterwerke, während Blaiſe Paſcal ſeine gewaltigen Streitbriefe „Les Provinciales" gegen den Jeſuitismus veröffentlicht. Das ſentimentale, verweiblichte Geſchlecht des erſten Jahrhundertviertels lebt ja noch fort, die Welt der Schäfer und Schäferinnen, der Galanten und Affektierten blüht noch lange weiter, — aber im Vordergrund, auf den Höhen des Geiſtes

Digitized by Google

erblickt das Auge etwa seit der Mitte der dreißiger Jahre die Männer einer neuen Zeit von vielfach anderer Natur, kraftvoller, herber und männlicher, Originalmenschen, welche über die Form hinweg zum Inhalt durchgedrungen sind, die ausgeprägtesten Persönlichkeitsnaturen, welche das Zeitalter der Autoritäten und Unterwerfungen hervorbringen konnte. Und so sehr alle diese Geister tiefinnerlich das Uniformierte, das Unpersönliche wollen und erstreben, so bricht doch ein Eigenartiges hervor, das heimlich dem großen Zug der Zeit nach straffer Ordnung entgegenarbeitet und das am Tage gesponnene Gewebe des Autoritätsglaubens des Nachts ein weniges wieder auflöst. Diese Zeit erzeugt noch eine Mannigfaltigkeit der Naturen und arbeitet in Gegensätzen. Ein Hauch der Freiheit geht durch sie hin, den man in den Tagen Ludwigs XIV. nicht mehr verspürt. Wie abwechslungsreich ist diese Porträtgalerie noch, in welcher neben dem Asketenkopf Pascals, den Bildern Descartes', Arnaulds, Corneille's, all dieser strengen Pflichtmenschen und heroischen Geister, die Bilder so vieler Skeptiker, Ironiker, Epikureer, eines Kardinal Retz, eines La Rochefoucauld, eines St. Evremond, eines Scarron hangen.

Nicht die eigentlichen Zeit- und Altersgenossen Ludwigs XIV. sind nur die Träger von Frankreichs klassischer Litteratur oder gar die Begründer seiner Größe. Ein älteres Geschlecht streute die Saat aus, deren reifste und letzte Ernte jenen zufiel, zum Teil überreife Früchte, welche schon verfaulten. Man darf die Unterschiede zwischen diesen beiden Generationen nicht so ohne weiteres verwischen. Die Älteren wie die Jüngeren sind Menschen des Gehorsams, der Unterwerfung, der Autoritätsanbetung. Aber jene besitzen nicht wie diese den angeborenen Geist des Servilismus, der vollkommenen Unterwürfigkeit, welche die Unterwürfigkeit um ihrer selbst willen liebt und gar nicht mehr fragt, warum sie denn so knechtisch leben soll. Diese unterwerfen sich nur der Autorität, jene schaffen die Autorität und stehen so wieder über ihr. Sie haben sich freiwillig zu ihr bekehrt und ihre Zuflucht zu ihr genommen, sie im ehrlichen Geisteskampf mit der Vergangenheit und um die Wahrheit als Lebensnotwendigkeit erkannt. Sie geben dem Jahrhundert seine Gesetze und bringen das innerste Denken und Fühlen des Jahrhunderts der Gegenrenaissance in Formel und sich selbst zum Bewußtsein. In Calderons Adern fließt noch eine breite Welle des Künstlerblutes der Renaissance, der Spanier phantasiert und träumt immer noch wie ein Kind des 16. Jahrhunderts, hier in Frankreich ist aber ein ganz neues Geschlecht herangewachsen, von Grund aus verschieden von jenem Geschlecht der Phantasie- und Naivetätsmenschen: Mathematikerseelen, echte Doktrinäre und Absolutisten, die nichts gelten lassen als die Vernunft und den strengen, logischen Beweis, die nicht phantasieren und träumen, sondern wissenschaftlich beobachten und rechnen, Menschen der Disciplin, der Ordnung und Regel und durch und durch Formalisten. Sie alle wollen, was

Digitized by Google

Richelieu will, die Herrſchaft eines Abſoluten. Was für jenen der König iſt, iſt für Descartes der Satz „Cogito, ergo sum“ und für Arnauld und Pascal der Begriff der Gnade. Der deus absconditus, der verhüllte Gott Pascals, der Gott der Abſurdität, der mit Abſicht die Wahrheit verhüllt, um die Gottloſen zu vernichten, — er iſt dasſelbe, was auf Erden der abſolute Herrſcher iſt, der keinem Unterthan Rechenſchaft duldet und vernichtet, wen er vernichten mag.

Die Kinder des älteren Geſchlechts ſind in der Luft des Richelieu'ſchen Frankreichs herangewachſen, und als Frankreich nach dem Tode des Kardinal-Miniſters, wie von einem ſchweren Joch befreit, aufatmete, in der Zeit der neuen Bürgerkriege, als der Adel noch einmal gegen den Thron anſtürmte, erlaubten auch die politiſchen Zuſtände eine freiere Bewegung der Geiſter. Freilich waren die Kämpfe der Fronde nicht viel anderes als ein ſatiriſches Nachſpiel zu den großen Kämpfen des vorhergegangenen Jahrhunderts. Der Kardinal von Retz, einer der erſten Führer des aufſtändiſchen Adels und der von Mazarin gefürchtetſte Gegner, hat in ſeinen Lebenserinnerungen, einem der erſten Proſawerke der Zeit, mit all dem Cynismus der damaligen großen Herren die ganze Jämmerlichkeit ſeiner Beſtrebungen und der der adeligen Mitverſchwörer offen genug aufgedeckt. Dieſen Gegnern gegenüber vertrat Mazarin, der kleine Schüler des großen Richelieu, noch immer das Höhere und Beſſere und vor allem den Geiſt der Zeit und der neuen Entwickelung, während jene glaubten, den mittelalterlichen Feudalſtaat und ihre alten Sonderrechte wiederherſtellen zu können, indes ſie doch wieder kein Gefühl mehr beſaßen für die alte Selbſtändigkeit des Feudaladels. Der Hofdiener- und Kammerherrengeiſt hatte auch den frondierenden Adel bereits zu tief ergriffen.

Kardinal von Retz.

In den Tagen Ludwigs XIV. hat der abſolutiſtiſche Gedanke vollkommen geſiegt. Die neuen Ideale, welche das 17. Jahrhundert heraufführte, ſind in Erfüllung gegangen. Wie eine Sonne leuchtet der Herrſcher über Land und Volk dahin. Nur, um ihm zu dienen, nur um ſeinetwillen ſind die Unterthanen da. Nach ſeiner Nähe ſtrebt alles, ſeine Gunſt ſucht jeder. Ein Lächeln ſeines Mundes beglückt, ein Wink von ihm vernichtet. Nichts war bei Ludwig XIV. ſo ausgeprägt, wie das Bewußtſein ſeines Dalai-Lamatums, ſeiner Würde und Unnahbarkeit, ſeiner Erhabenheit über die ganze übrige Menſchheit, nichts in Geſellſchaft und Volk ſo ausgeprägt,

Digitized by Google

wie der Geiſt der Unterwürfigkeit und der Knechtsſinn. Eine byzantiniſche Geſinnung dringt tief in alle Schichten ein. Aber auch der Sonnenkönig iſt ſelber ein Gebundener, kein Zug des Genialen, des Freien, des Großen und Starken im Charakter Ludwigs XIV. Er ſelbſt iſt Sklave der Etikette, der Regeln und ängſtlicher Förmlichkeit.

Die Ruhmeszeit Frankreichs unter Ludwig XIV. zeigt in allen Äußerungen, in Staat und Geſellſchaft, in Litteratur und Kunſt vor allem Hinneigung zu dem nur nach außen hin Beſtechenden. Die Siege und Triumphe des Königs wurden verkauft mit der Verarmung des Landes. Louvois verſchlang zuletzt alles, was Colbert zuſammenſcharrte. Der König und der Hof ſaugten das Mark des Volkes aus, die Hauptſtadt ſchlang alle Kraft in ſich hinein, während die Provinzen verödeten und verarmten. Als in dieſem Jahrhundert die lang verborgen geweſenen Lebenserinnerungen des Herzogs Saint Simon erſchienen, des größten Memoirenſchreibers aus der klaſſiſchen Periode der franzöſiſchen Litteratur, die eine ſo vernichtende Kritik an der Staatskunſt des Roi Soleil, an ſeiner ganzen Zeit üben, da war es auch vorbei mit der Bewunderung jener Tage, welche noch Voltaire ſo eifrig gepflegt hatte.

Blaiſe Pascal.

Neben Descartes wirkte in der älteren Zeit keiner ſo mächtig auf das Gedankenleben wie Blaiſe Pascal (1623—1662), — und bedeutender noch als jener auf die Entwickelung der franzöſiſchen Proſa. Ein frühreifes Genie auf dem Gebiete der Mathematik und Phyſik: Mit zwölf Jahren entdeckte er ſelbſtändig die erſten 32 Sätze des Euklid, ſchrieb als Sechzehnjähriger über die Kegelſchnitte und erfand als Achtzehnjähriger ſeine Rechenmaſchine. Seine Unterſuchungen über die Lehre vom Luftdruck, die Grund-

lagen der Wahrſcheinlichkeitsrechnung u. ſ. w. eröffneten ihm die Ausſichten auf die glänzendſte wiſſenſchaftliche Laufbahn, als plötzlich eine große Umwälzung in ſeinem Innern vorging und er ſich aus dem Geräuſch der Welt zurückzog, um ſich in ſtrenger Abgeſchloſſenheit, in mönchiſcher Askeſe dem ernſteſten Religioſismus hinzugeben. In Port Royal bei Verſailles, der berühmten Erziehungsanſtalt, welche unter dem großen Pädagogen Antoine Arnauld zum Sammelort der franzöſiſchen Janſeniſten geworden war, dort in den Kreiſen des katholiſchen Puritanismus, ſchrieb er ſeine ſtiliſtiſch ſo wundervollen „Lettres à un Provincial“, welche mit der ſchärfſten Ironie und mit heiligem Zorn die hohle äußerliche Moral des Jeſuitismus und des herrſchenden Hof- und Staatskirchentums brandmarkten, — brütete über ſein tiefſinniges und ernſtergreifendes Lebenswerk „Gedanken von der Religion“, in dem er der alten Auguſtiniſchen Gnadenlehre, die von Luther und den Janſeniſten neu verkündet worden, mit ſo ſcharfer und unerbittlicher Logik bis in ihre letzten Folgerungen hinein nachgeht, daß ſelbſt ſeine Brüder von Port Royal nach ſeinem Tode nicht wagten, das herbe und großartige vom Geiſt des Urchriſtentums erfüllte Buch unverſtümmelt und unverändert an die Öffentlichkeit zu geben. Der ernſte Kampf um Gott, den Pascal in dieſem Werke kämpft, die volle Hingabe des Menſchen an das von ihm errungene Ideal laſſen die Geſtalt dieſes Denkers doppelt groß in dieſer Zeit eines hohlen und äußerlichen Ceremonienchriſtentums erſcheinen, eines Chriſtentums der leeren Andachtsübungen, der Frömmelei und Bigotterie, des höfiſchen und ſtaatlichen Servilismus. Port Royal ſtrahlte in höherem Ruhmesglanze als je vorher. Aber das Staatskirchentum, dem immer dieſe Männer der echten chriſtlichen Geſinnung höchſt unbequeme Geſellen ſind, weil ſie ſich allzuwenig an dem bloßen chriſtlichen Wort und der chriſtlichen Phraſe genügen laſſen, ruhte nicht eher, als bis Ludwig XIV. das Kloſter 1709 aufheben und zerſtören ließ, nach langen Jahren unabläſſiger Verfolgungen. Den ſtrengen chriſtlichen Abſolutiſten Descartes und Pascal gegenüber vertrat der genußfrohe Saint-Evremond (1613—1703) den Skepticismus und die Freigeiſterei, die ſich als Unterſtrömung durch das Zeitalter hinziehen, ohne es jedoch zu einem geſchloſſeneren Syſtem, zu einer einheitlicheren Weltanſchauung zu bringen. Wie der Menſch, ſo lebte auch der Philoſoph, lebte die materialiſtiſche Philoſophie überhaupt einſtweilen noch in den Tag hinein und von der Hand in den Mund. So kommt auch die Moralphiloſophie des Herzogs François de la Rochefoucauld (1612—1680), der mit dem Kardinal Retz an den Kämpfen der Fronde ſich beteiligte, über das Aphoriſtiſche und vereinzelte Anmerkungen nicht hinaus. Freilich erſchien das Hauptwerk ſeines Lebens, ſeine „Maximen und Reflexionen“, erſt im Jahre 1664, aber durch ihren Geiſt weiſen ſie mehr in dieſe Frühperiode als in das eigentliche Zeitalter Ludwigs XIV. hinein. War doch

Digitized by Google

der Verfaſſer ſchon ein Zweiundfünfzigjähriger, als er ſein immer und immer wieder mit höchſter Sorgfalt ſtiliſtiſch ausgefeiltes und verbeſſertes Büchlein herausgab, das trotz ſeines geringen Umfanges ein Lebenswerk vorſtellt. La Rochefoucauld hat ſich das Horaziſche „Nonum prematur in annum“ wie wenige ſagen laſſen. Sein Beſtreben geht darauf hinaus, ſeinen Gedanken den kürzeſten, ſchärfſten und vielſagendſten Ausdruck zu verleihen, und er hat ſich damit den Ruhm eines der erſten franzöſiſchen Proſaiker erworben. Was er ſagt, wirkt ja heute nicht mehr beſonders aufregend und zum Teil trivial, aber die geiſtreiche Zuſpitzung der Gedanken genießt man noch immer mit äſthetiſchem Behagen, und in ſeiner Zeit erregte und empörte es die Gemüter aufs höchſte. Er riß dieſer ſcheinheiligen, frömmelnden Geſellſchaft, die alles zu vertuſchen ſuchte, dieſen Salonmenſchen, die ſich, Zorn und Feindſchaft im Herzen, innig die Hand drückten und voller Liebenswürdigkeit anlächelten, all dieſen heimlichen Ränkeſpinnern des Hofes, die Tugend- und Freundſchaftsmaske vom Geſicht. Für die Triebfeder alles menſchlichen Handelns erklärte er den Eigennutz und die Selbſtſucht, und auch, was wir Tugenden nennen, die Aufopferung, die Freundſchaft und Liebe, die Sittenſtrenge, die Keuſchheit, Tapferkeit ſind Äußerungen des Egoismus: „Der Eigennutz ſpricht jede Sprache und ſpielt jede Rolle, ſelbſt die der Uneigennützigkeit.“

François de la Rochefoucauld.

Die Originalität, Unabhängigkeit und Tieſe des Denkens, all das Scharfſinnige und Scharfſichtige, Unerbittliche und Männlich-Herbe, das man bei dieſen Geiſtern noch antrifft, darf man in den Tagen des ver-

götterten vierzehnten Ludwig nicht mehr ſuchen. Der Glanz des Hofes blendet die Augen, und Dalai Lama verbietet es, der Logik allzu keck in ihre oft ſo peinlichen Folgerungen nachzugehen. Der feminine Geſchmack trägt ſchließlich auf der ganzen Linie den Sieg davon, und auch die Denker, die Philoſophen und Moraliſten verweichlichen. Sie ſuchen nicht mehr mit ſo großer Inbrunſt den Gedanken rein zu haben, und wenn jene wie Männer überzeugen wollen, ſo begnügen ſich dieſe wie Weiber zu überreden. Die ſchöpferiſche Gedankenthätigkeit verſiegt, und damit überwuchert der Kultus der ſchönen Form den Kultus des Inhalts. Die Sprache ſchmückt ſich mit allen Blüten und ſucht die beſonderen Wirkungen des poetiſierenden Stiles, ſie vermeidet die kalten Abſtraktionen, die harte Sprache der reinen Vernunft und will den Hörer berauſchen, ergreifen und hinreißen und durch Gefühlstöne auf ihn einwirken, bald durch erhabenes Pathos, feierliche Anrufe und Leidenſchaft, bald durch ſentimentale Rührung und weiche Milde. Die Deklamation und Rhetorik, die theatraliſche Poſe reißen die Herrſchaft an ſich. Kirche und Kanzel waren in dieſer Zeit die geeignetſten Orte, wo ſich dieſe Beredſamkeit am üppigſten entfalten konnte. Das Theater ward zum Schauſpielhaus, die Kanzel zur Bühne. Und in den Tagen Ludwigs XIV. fehlte es niemals an großen kirchlichen Schaugepränge, denen die Prunkrede des hohen geiſtlichen Würdenträgers die letzte Weihe verlieh. Das Hofpredigertum gedieh zur höchſten Blüte und gelangte zu einer Bedeutung wie zu keiner anderen Zeit. Kirche und Staat ſtanden miteinander in engſter Gemeinſchaft verbunden, und der Prediger fühlte, wie unentbehrlich er der Regierung war, fühlte ſeine Bedeutung für die Aufrechterhaltung des Beſtehenden und die Befeſtigung der herrſchenden Gewalten. Er iſt ein Soldat, der mit den Waffen des Geiſtes für ſeinen König kämpft. Die geiſtlich-höfiſche Beredſamkeit feierte in den Prunkreden Jacques Bénigne Boſſuets (1627—1704) ihre höchſten Triumphe; das war der Mann nach dem Herzen Ludwigs XIV., eine durchaus ſelbſtgewiſſe Natur, die keine Zweifel kennt, immer auf der Höhe der Entſcheidung ſteht, alle Extreme haßt, ein Mann von Würde und Bedeutung, aus deſſen Munde doch nichts als Schmeicheleien hervorgingen. Ein überzeugter Vorkämpfer des fürſtlichen Abſolutismus und Deſpotismus, ein Verteidiger ſelbſt der Sklaverei, mehr noch ſtaatlich und königlich als kirchlich und päpſtlich geſinnt, und der wärmſte Fürſprecher der gemeinſamen Intereſſen von Thron und Altar. Wie kein anderer ein Redner, der zu „repräſentieren“ weiß, der immer majeſtätiſch und erhaben auftritt gleich einem Propheten des alten Teſtaments, doch nur von außen, innerlich das gerade Gegenteil zu dieſem, durch und durch Formmenſch, der nicht mehr Gedanken zu ſchaffen, aber ſie wundervoll zu prägen weiß. Der Jeſuitenpater Bourdaloue (1632—1704) und der elegante Fléchier (1632—1710) bilden mit ihm das Triumvirat der Kanzelberedſamkeit in den Glanztagen

Digitized by Google

Ludwigs XIV. Wenn dieſe gewandten Hofprediger dem Könige genug ſervile Schmeicheleien zu Füßen gelegt hatten, dann durften ſie ihm und der Geſellſchaft auch ins Gewiſſen reden, von der Nichtigkeit des irdiſchen Glückes, von der Vergänglichkeit der weltlichen Güter, von der Niedrigkeit des Menſchen vor dem Throne Gottes reden, und was der Gemeinplätze mehr ſind, mit Buß- und Strafpredigten die Gewiſſen aufſcheuchen. Über leere Allgemeinheiten aber ging das nicht hinaus, und Hof und Geſellſchaft ſahen die Reize der theatraliſchen Darſtellung nur erhöht und verdoppelt.

Boſſuet.
Nach dem Stiche von E. Desrochers.

Die milden, ſanften und frauenhaften Prediger wie Maſſilon, „der Racine der Kanzel“ (1663—1742), und Fénelon ſchließen dieſe Periode ab. Der innere Verfall des Staates, die Schäden und zerſtörenden Wirkungen der abſolutiſtiſchen Fürſtenherrſchaft treten bereits deutlicher zu Tage. Auch die Theologen getrauen ſich mit einem freieren Wort an die Öffentlichkeit. Der Erzbiſchof François de Salignac de la Motte Fénelon (1651—1715) wagte es ſchon 1694, dem König von den Leiden des Volkes zu reden, den tyranniſchen Deſpotismus der Könige einen Anſchlag auf die Rechte der brüderlichen Geſinnung der Menſchheit zu nennen und das öffentliche Wohl als ein unveränderliches und allgemeines Geſetz zu bezeichnen, dem ſich auch die Fürſten zu unterwerfen haben. Er duldete gelaſſen die Ungnade des Königs und die päpſtliche Verdammung einer ſeiner religiöſen Schriften, in welcher er zur Entrüſtung Boſſuets und des geſamten Staatskirchentums für die myſtiſchen Anſchauungen der Sekte der Quietiſten eingetreten war, zog ſich nach ſeiner Diözeſe zurück und führte dort ein ſtilles Leben edler Wohlthätigkeit. Sein vor allem im 18. Jahrhundert hoch bewundertes und

in alle Kulturſprachen überſetztes Proſagedicht „Telemach“ gehört zu der Gattung der utopiſtiſchen Romane. Das Zeitalter Fénelons erſcheint wunderlich gekleidet und maskiert in den Trachten der Homeriſchen Dichtung. Die Helden der alten Griechenſage tragen Allongeperücke und den Galanteriedegen an der Seite. Der Verfaſſer hat wirklich die Abſicht, ein poetiſches Werk, ſo eine neue Odyſſee zu ſchreiben, aber, und das führt ihn in die Irre, zugleich auch ein moraliſches Lehrgedicht, in welchem er ſeine Erziehungs- und Reformgedanken niederlegt und ſeine Anſichten über die beſte Regierungsform. Es ſollte ein Regentenſpiegel für den franzöſiſchen Thronerben ſein und dieſer letztere an den Vorbildern Telemachs, des Sohnes des Odyſſeus, und ſeines weiſen Ratgebers Mentor das Geſamte der Tugenden und Erforderniſſe eines gerechten und vollkommenen Herrſchers erkennen lernen. Für die damalige Zeit enthielt es ſo viele freie und aufgeklärte Anſchauungen, daß es bei ſeinem erſten Erſcheinen auf Befehl Ludwigs XIV. unterdrückt wurde und erſt im Jahre 1717 vollſtändig herauskam.

Fr. de Salignac de la Motte Fénelon.
Nach einem Gemälde von J. Vivien und einem Kupferſtich von A. de St. Aubin.

Jean de la Bruyère (1644—1696), der Hervorragendſte unter den Moraliſten weltlichen Standes, trat in die Fußſtapfen La Rochefoucaulds, aber er bleibt ganz anders wie dieſer in der Beobachtung der Einzelheiten ſtecken und erhebt ſich nicht zu einer philoſophiſchen Idee, zu einem einheitlichen Grundgedanken. Ein koketterer und künſtlicherer Formaliſt, und was ſeine Anſchauungen angeht, nicht ohne innere Widerſprüche. Der Hofmann,

der demütige Unterthan kämpft in ſeiner Seele mit dem Satiriker und Ironiker. In ſeinen „Charakteren des Theophraſt“ ſchildert und beſchreibt La Bruyère typiſche Geſtalten der damaligen Geſellſchaft, und eifrig forſchten die Zeitgenoſſen nach den Perſönlichkeiten, welche dem Spötter bei ſeinen Studien als Modell gedient hatten.

Marie de Sévigné.

Die Geſchichtswiſſenſchaft lag in dieſer Zeit darnieder und brachte kein Werk von ernſterer und höherer Bedeutung vor. In dem Kardinal von Retz und in Saint Simon erſtanden dafür zwei große Memoirenſchreiber, und in der Marquiſe Marie de Sévigné, einem geborenen Fräulein von Rabutin-Chantal (1626—1696) eine geiſtvolle, friſche und beobachtungskundige Briefſchreiberin, welche es beſſer als die Balzac und Voiture verſtand, eine gefällige Form mit anregendem Inhalt zu erfüllen. In den Briefen an ihre abgöttiſch geliebte Tochter, die verheiratet in der Provinz lebte, giebt ſie die anſchaulichſten und lebendigſten Schilderungen des höfiſchen und geſellſchaftlichen, des öffentlichen und privaten, des litterariſchen und künſtleriſchen Lebens und Treibens ihrer Zeit.

Die klaſſiſche Poeſie der Franzoſen.

In der Seele des franzöſiſchen Volkes liegt etwas Ewiges und Urſprüngliches, das ſich zu dem Geiſt der Kultur dieſes Zeitalters beſonders hingezogen fühlte. Wie die Renaiſſance, als ſie nach dem engliſchen Germanien gelangte, in einem ihr vor allem günſtigen Boden Wurzeln

Digitized by Google

ſchlug, ſo konnte ſich die Kultur des 17. Jahrhunderts am innigſten mit dem franzöſiſchen Nationalcharakter vermählen. Andere glückliche Umſtände kamen hinzu, der politiſche Aufſchwung des Landes, die materiell geſicherte Lage und die Bildungsbeſtrebungen der bürgerlichen, höfiſchen und ariſtokratiſchen Kreiſe, eine Hauptſtadt, welche alle Kräfte an ſich zog, — und ſo erſtand den Franzoſen eine Poeſie, die nach ihrem eigenen Empfinden und Urteilen die bisher vollkommenſte und höchſte Entwickelung ihrer dichteriſchen Fähigkeiten vorſtellt. Wohl hat in unſerem Jahrhundert, als die romaniſchen Völker unter den Einfluß germaniſcher Kunſtanſchauungen traten, die Bewunderung der Franzoſen vor ihrer eigenen klaſſiſchen Poeſie manche Einbuße erlitten, aber es ſteckt in ihr ſo viel von dem tiefſten Weſen und Sein des Volkes, daß ſich dieſes immer von neuem zu ihr hingezogen fühlt, gerade zu dem, was den germaniſchen Geſchmack vielleicht am meiſten zurückſtößt. Der Geiſt der Kultur des 17. Jahrhunderts aber iſt ein allgemein europäiſcher. Wie in Frankreich, ſo ſtrebt man überall nach Autoritarismus und Abſolutismus, nach Form und Regel. Und da die franzöſiſche Litteratur dieſe Beſtrebungen am lebendigſten erfaßte und am ſchärfſten zum Ausdruck brachte, ſo fand ſie in allen europäiſchen Ländern vollkommenes Verſtändnis, offene Herzen und die höchſte Bewunderung. Die Kultur beſtimmt das Empfinden, Denken und Wollen der Menſchheit mehr noch als der urſprüngliche Raſſen- und Nationalcharakter. Der neue Kulturgeiſt aber, welchen das 17. Jahrhundert heraufführte, entſprach der romaniſchen Natur in höherem Maße als der germaniſchen, und im Lichte dieſer Kultur ſchmelzen daher in den germaniſchen Ländern die nationalen Elemente wieder ſtark zuſammen. Noch einmal unterwirft ſich der Romanismus, diesmal am höchſten im Franzoſentum verkörpert, alle europäiſchen Litteraturen, die germaniſche Dichtung verleugnet noch einmal ihr eigentliches Weſen und paßt ſich dem Fremden an, die Errungenſchaften Shakeſpeare's gehen verloren, und die Schrift ſeiner Tafel wird wie mit einem naſſen Tuche hinweggewiſcht.

Wenn man den Geiſt der Kultur des 17. Jahrhunderts charakteriſiert, ſo charakteriſiert man auch den franzöſiſchen Nationalgeiſt. Schon an anderer Stelle habe ich kurz das romaniſche Weſen gekennzeichnet, das auch dem Franzoſen erb- und eigentümlich iſt; das Weſen eines Geſelligkeitsmenſchen, dem ein wirklicher und echter Individualismus fern ſteht, eine ſtarke Innerlichkeit und ein tiefes Gemütsleben, — der ſich anzuſchmiegen und nachzugeben weiß und ſich daher allen Autoritäten zuneigt. Ein lebendiger Sinn für Regel und Form, — für äußeren Anſtand und Würde. Das 17. Jahrhundert hat, nachdem es mit Marini, Gongora, Calderon und Milton aus dem Bann der letzten Nachwirkungen der Renaiſſancekunſt herausgetreten war, die dichteriſchen Seelenkräfte ſtärker verkümmern laſſen. Man kann es ein unpoetiſches Jahrhundert nennen, ein Jahrhundert der

Digitized by Google

Phantasie- und der Leidenschaftslosigkeit. Das Zeitalter der Vernunft beginnt, als die Mathematiker und Astronomen, die exakten wissenschaftlichen Beobachter und Berechner an Stelle der Phantasten und Schwärmer, der Reformatoren und Dichter des 16. Jahrhunderts getreten waren. Und auch der Franzose ist im Grunde ein unpoetischer Geselle, sehr beweglich und veränderlich, ohne Phantasie und Leidenschaft zu besitzen, von einer ausgeprägten Neigung für das Verständige und das Vernünftige, kalt, trocken und nüchtern, ein Feind alles Überschwänglichen, ein Bewunderer des Durchschnittlichen und golden Mittelmäßigen, der geborene Vertreter des „bon sens". Wenn von den romanischen Völkern der Italiener am meisten an den alten Hellenen erinnert, so ähnelt der Franzose in seinem geistigen Zuschnitt vor allem stark dem alten Römer, und es ist gewiß auch eine Sympathie und Wahlverwandtschaft, welche den letzteren die römische Dichtung in so hohem Maße bewundern und fast sklavisch nachahmen läßt, daß er die dichterischen Bestrebungen der Humanisten, die gelehrt-akademische Poesie in diesem Jahrhundert krönt und vollendet.

Und nur diese innere Wahlverwandtschaft erklärt es, wenn uns die klassische Dichtung der Franzosen, trotzdem sie sich so eng an die Antike, und zwar an die römische Antike anlehnt, doch als eine im innersten Kerne nationale erscheint. Aber nicht als eine umfassend nationale. Zu allen Zeiten kann man in der Litteratur unseres westlichen Nachbarn zwei Strömungen unterscheiden, zwei sich vielfach bekämpfende Gegensätze, die zwei zumeist streng geschiedenen Welten entsprechen, — ein romanisch-lateinisches und ein gallisches Element, möchte ich sagen. Jenes verkörpert sich am vollendetsten in der Poesie Corneille's und Racine's, dieses im Romane des Rabelais und in den Versen Villons. Jene Dichtung ist aristokratischer Natur und von frostiger Eleganz; sie hält vor allem auf ihre Würde und tritt höchst feierlich und pomphaft auf, wie ein antiker Römer, der sich nichts vergiebt. Sie liebt eine reinliche, saubere Form, gewählten Ausdruck und gute Sitten, — Pathos und Deklamation. Die Dichtung des „esprit gaulois" ist wie jene nüchtern und vernünftelnd, ohne Leidenschaften, ohne stärkere Gefühlsregungen und eine Dichtung des gesunden Menschenverstandes. Aber die alten gallischen Bewohner des Landes sind früh in die unteren sozialen Schichten hinabgedrängt und von der Herrschaft ausgeschlossen worden. Erst kamen die Römer, dann die Franken über sie. Und so ist der „esprit gaulois" ein demokratischer Geselle, ein Aufrührer und Zerstörer, ein höchst lockerer Vogel, der oft schlechte Manieren besitzt und an derben Cynismen und höchst unflätigen Ausdrücken sein Gefallen besitzt, ein spottlustiger, ungezogener Gassenjunge. Der „esprit gaulois" verkörpert fast ausschließlich die naturalistische, der romanische Geist die idealisierend-schönfärberische Richtung, die, wie wir schon früher hervorgehoben haben, in der romanischen Poesie so streng gesondert nebeneinander

Digitized by Google

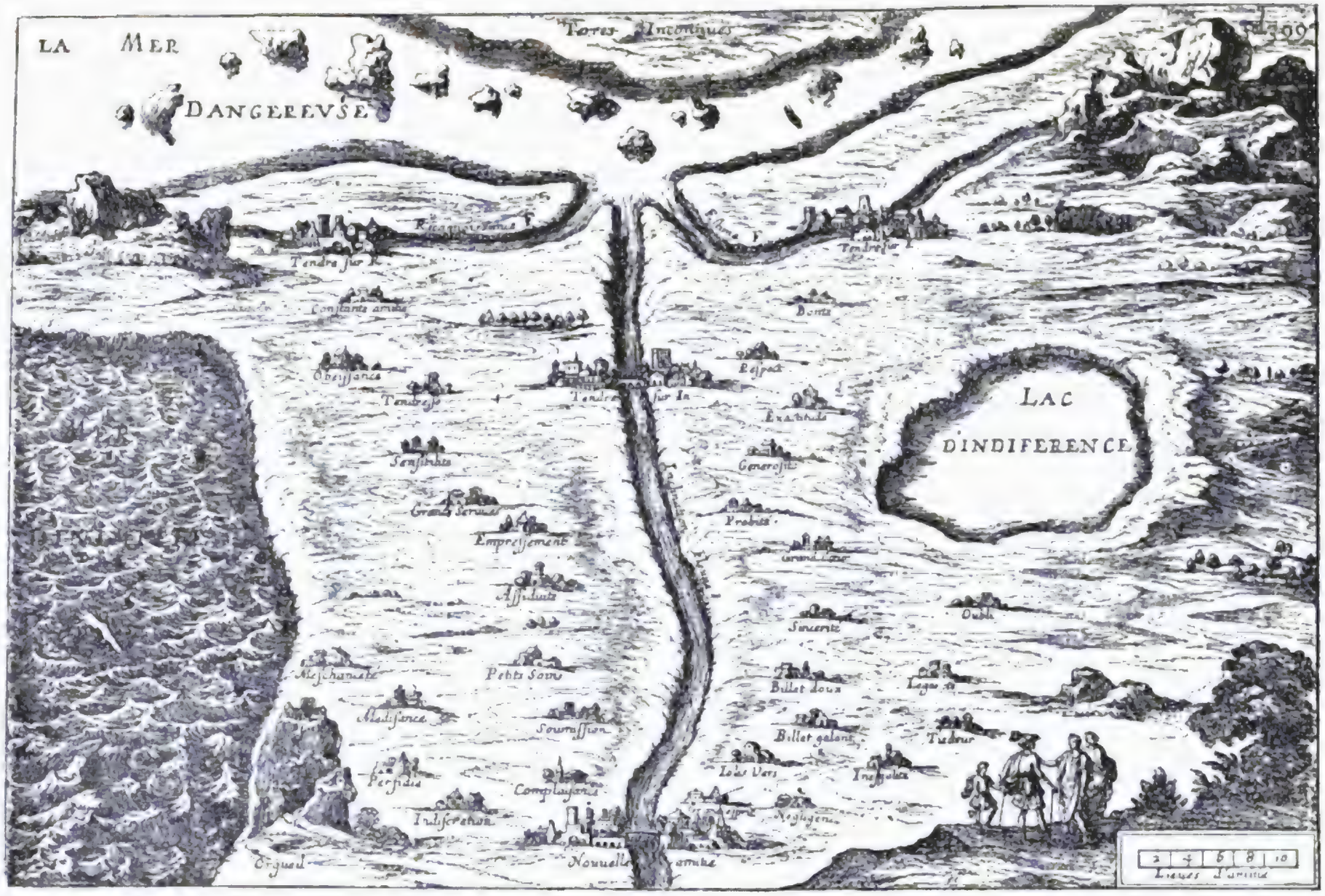
herlaufen. In der Luft des 17. Jahrhunderts konnte die Kunst des Naturalismus, das gallische Element nicht besonders gedeihen. Das Volkstümlich-Nationale gerät in den Hintergrund. Die Litteratur der Würde und der Feierlichkeit hält in dieser Zeit die Herrschaft in den Händen, angefangen von den Tagen d'Urfé's und des Hotels Rambouillet bis zu dem Tode Racine's. Schwelgend in Erinnerungen an das heilige Rom und in Anbetung des Thrones versunken, weiß sie nichts von dem Elend, von den Leiden und Sorgen, nichts von dem Lachen und der Lust des armen niederen Volkes. Völlig jedoch ist auch die „gallische Poesie" nicht ausgestorben. Aus der Ferne klingt ihr spöttisches Lachen in die elegante und gezierte Unterhaltung der Dichter des Hofes und der Gesellschaft hinein. Aus den Romanen der Realisten, aus den Versen La Fontaine's klingt es hervor, und Molière war einer der seltenen und großen Genien der französischen Litteratur, der die beiden Gegensätze des romanisch-lateinischen und keltischen Geistes in sich vereinigte und harmonisch miteinander verband.

Die Poesie d'Urfé's, die aus der Schule der spanischen und italienischen Renaissance kam, und der steife, preciöse Geist der Gesellschaft des Hotels Rambouillet haben noch in der späteren französischen Dichtung dieses Zeitalters tiefe Spuren hinterlassen, und völlig frei und unbeeinflußt blieb auch niemand von den großen Würdeträgern. Aus der „Asträa" und aus der Salonluft des Hotels Rambouillet zog die flache, gedankenlose und gezierte formspielerische Lyrik der Renaud de Segrais (1624—1701), der Frau Antoinette Deshoulières (1634—1694) und der zahllosen Gelegenheitspoeten ihre Nahrung und schrieb galante und sentimentale Schäfergedichte, Glückwunsch- und Huldigungsverse, steife Oden, nichtssagende Episteln, Rondeaux, Madrigaux und Sonette. Von ebenderselben Stelle her nahm der Roman Gombervilles (1600—1674), des Gascogners La Calprenède 1610—1663) und der Madeleine de Scudéry (1608—1701) seinen

Faksimile des Namenszuges von Madeleine de Scudéry.

Ausgang. Endlose, zehn bis zwölf Bände starke Erzählungen mit zahlreichen Helden und Heldinnen, deren Geschichten bunt durcheinandergeflochten werden, und verwickelter noch durch die eingestreuten Episoden. Nachahmungen des griechischen Sophisten-, des Ritter- und des Schäferromanes, deren Elemente sich wirr durcheinandermischen. Die Handlung spielt zumeist in den entlegensten Zeiten und Ländern, in Babylon und Ägypten, im alten Griechenland und Rom, und öfter werden auch die Ritter und die Damen von Land zu Land, um die halbe Welt herumgejagt. Aber in den altpersischen, türkischen, griechischen und römischen Gewändern steckten die Damen und Herren der französischen Aristokratie, und als der „Große Cyrus" der

Digitized by Google



Faksimile der Karte „du Pays du Tendre“,

des Landes der zärtlichen und galanten Liebe, welche dem 1654—1661 in zehn starken Bänden erschienenen Roman der Scudéry „Clelia“ beigegeben war und charakteristisch die Spielereien der Litteratur des Hotels Rambouillet beleuchtet. Der Hauptstrom des Landes, der Fluß Zuneigung, ergießt sich in das „Meer der Gefahren“, zwischen dem Strom und dem See der Gleichgiltigkeit, der rechts liegt, allerhand Dörfer, „Güte“, „Ehrfurcht“, „Edelmut“, „Liebesbriefchen“, „Galante Verschen“, über welche man zum Flusse hingelangt. Links das Meer der Intimität, dem andere Städte vorgelagert sind, Gehorsam, Zärtlichkeit, Umarmung u. s. w.

Scudéry herauskam, da suchte die vornehme Leserwelt vor allem zu enträtseln, unter welchen Namen sich in dem Buche die nächsten Zeitgenossen verbargen. Die alten Helden, deren ganzes Denken und Empfinden von der Galanterie ausgefüllt wird, schmachten, seufzen und schreiben sich zärtliche Liebesbriefe, gleichwie die arkadischen Schäfer d'Urfé's und reden in der gezierten Salonsprache des Hotels Rambouillet.

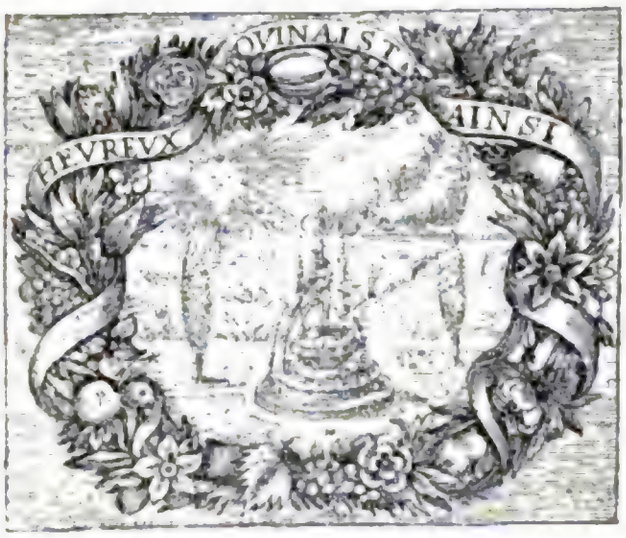
Neben diesen süßlich sentimentalen, affektierten und weitschweifigen Erzeugnissen einer pseudoidealistischen Schönfärbekunst erschienen andere satirisch-realistische, lehrhafte und moralische Romane, die sich zum Teil an das Vorbild des spanischen Schelmenromanes anlehnten, oft weitschweifig und verwickelt wie jene, aber erwachsen aus dem bewußten Gegensatze zu ihnen, vielfach cynisch und unflätig, und deren Überschwenglichkeit mit frostiger und kalter Nüchternheit beantwortend. Charles Sorel (1599—1674) satirisierte in seinem „Francion" den heroischen Liebes- und Ritterroman und in seinem „Berger extravagant", einer Nachdichtung des Don Quijote, d'Urfé's Asträa. Er erhebt sich, besonders in dem ersteren Werk, über die bloße Negation und schuf darin den ersten französischen Sittenroman, der ein recht lebendiges und anschauliches Bild des damaligen Lebens giebt, eine Verspottung des höfischen und aristokratischen Treibens, Schilderungen aus dem Leben der Bürger und Bauern, sowie der Klasse der Ausgestoßenen, der Gauner und Diebe. Die phantastischen Reiseromane („Mondreise" und „Sonnenreise") des feingebildeten und aufgeklärten Cyrano Bergerac (1619—1655), eines Schülers Gassendi's, bilden „eine Verschmelzung von launig-fabulösem Roman, von naturphilosophischen Betrachtungen, naturwissenschaftlichen Hypothesen und humorvoller, bald hier-, bald dorthin zielender Satire. Ihre Tendenz ist die Unterhaltung und daneben eine romantisch bemäntelte Popularisierung wissenschaftlicher Sätze, die abstrakt vorzutragen erfolglos und der Zeitlage nach gefährlich gewesen wäre".*) Paul Scarrons (1610—1660) unvollendeter „Roman comique", das bekannteste Werk des realistischen Romanes des 17. Jahrhunderts, schildert mit liebenswürdigem Humor und zum Teil tüchtiger Charakterisierungskunst die Irrfahrten, die Lust und das Leid einer wandernden Provinzialschauspielertruppe, während André Mareschal in seiner „Chrysolite" eine feiner ausgeführte Charakterstudie einer Koketten „und den ersten psychologischen Roman bot, der der ganz modernen Aufgabe sich unterzog, einen problematischen Charakter sich in seinen feinsten Schattierungen entwickeln und in seinen innersten Regungen offenbaren zu lassen." Auch der heroische Liebesroman blieb nicht unberührt vom Geiste des Realismus, und die Gräfin de Lafayette (1634—93), eine der Zierden des Hotels Rambouillet, trug in ihre geschichtlichen Romane mehr Wirklichkeitssinn

*) Heinr. Körting, Geschichte des französischen Romans im 17. Jahrhundert. Oppeln und Leipzig. 1887. (II. Bd. S. 170.)

Digitized by Google

hinein und vermied die Abgeſchmacktheiten und Wunderlichkeiten der Scudéry'ſchen Fabulierluſt.

Zu Beginn der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, ungefähr in derſelben Zeit, als Ludwig XIV. den Thron Frankreichs beſtieg, treten alle Anzeichen hervor, daß der Geſchmack eine große Umwandlung durchgemacht hat. Ein jüngeres Geſchlecht iſt herangewachſen, das gegen die Alten einen erbitterten Feldzug eröffnet. Molière ſchüttet 1659 über die Preciöſen des Hotels Rambouillet die volle Schale ſeines Spottes aus, und Boileau, der kritiſche Stimmführer der Jungen, ſkalpiert in ſeiner neunten Satire (1666) mit hohnvoller Gelaſſenheit die Poeten, die im Dunſtkreis der „Aſträa“ groß geworden ſind, die armen Chapelain und Scudéry, die ſentimentalen Schäferdichter und die Verfaſſer der ſchmachtend galanten Helden- und Liebesromane. Zunächſt war das nur eine Abſchlachtung einer Modekunſt, der man allmählich überdrüſſig geworden war, und wie ſie ſich in der Litteratur alle zehn und ſicher alle dreißig Jahre wiederholt. Aber diesmal bedeutete der Umſturz doch noch etwas mehr. In der „Aſträa“, ja in den Romanen der Scudéry und Gomberville und in denen der Sorel und Scarron lebte noch immer, armſelig, kümmerlich, verzerrt und jämmerlich, der echte Geiſt der Renaiſſancepoeſie fort, und die Formloſigkeit, Weitſchweifigkeit und Langeweile, die Geziertheit jener Erzeugniſſe: ſie erſtanden zuletzt aus den zu ſchlimmſten Fehlern gewordenen Vorzügen der reinen Phantaſiekunſt der Arioſt und Spenſer — und der Männer der


LE
ROMANT
COMIQVE
A PARIS,
Chez TOVSSAINCT QVINET,
au Palais ſous la montée de la
Cour des Aydes.
M. DC. LI.
AVEC PRIVILEGE DV ROY.

Faksimile der Titelſeite der erſten Ausgabe des 1. Bandes von Scarrons „Romant comique“ vom Jahre 1651. Der 2. Band erſchien 1657.

Nachhut, der Marini, Gongora und Calderon. Die Pfeile Boileaus treffen weiter als nur die armen, traurigen Geſellen, die er ſich aufs Korn genommen hat. Sie treffen die ganze Kunſt des 16. Jahrhunderts und nicht zum wenigſten die Kunſt Shakeſpeare's. Wir ſtehen an dem Punkte, wo uns klar und völlig entſchleiert eine neue, eigenartige Poeſie entgegentritt, die in ihrem innerſten Weſen jener fremd und feindlich gegenüberſteht und ſie in der That lange vergeſſen macht, eine Poeſie, der Shakeſpeare als ein betrunkener Wilder erſchien. Sie iſt ein Kind des ſiebzehnten Jahrhunderts, aber ſie lebt und gedeiht weiter im 18. Jahrhundert, und ſie entſcheidend vernichtet zu haben, iſt unſer deutſches Verdienſt. Eine Poeſie, die außerordentlich wenig Poetiſches an ſich hat, eine Poeſie der Phantaſieloſigkeit, der Nüchternheit, der Vernünftelei und des Raiſonnements, eine Poeſie, die bei dem dichteriſch unbegabteſten Volke Europas, bei den Franzoſen, ihre reinſte und vollkommenſte Blüte entfalten konnte. Ihr großer Geſetzgeber, deſſen Anſehen ſo lange andauerte, war Nicolas Boileau-Deſpreaux (1636—1711) und das Hauptwerk ſeines Lebens, das Geſetzbuch der neuen Poeſie, „l'art poétique“, erſchien von 1669 bis 1674. Keiner von allen Franzoſen des 17. Jahrhunderts war ein leidenſchaftlicherer Verehrer der Antike, keiner ſo ſehr davon überzeugt, daß die Poeſie der Griechen und Römer die Poeſie ſei, die unübertreffliche, die höchſt vollendete. Er ſagte ja damit nichts Neues, und unaufhörlich klang ſeit den Anfängen des Humanismus dieſelbe Predigt den Dichtern der Renaiſſance ins Ohr. Aber nur die Kleinen, die Halbpoeten, einige pedantiſche Schulfüchſe blieben in der platten Nachahmung ſtecken. Ein ſolcher Halbpoet, ein Gelehrter, ein ſcharfer, kritiſcher Kopf, doch ohne tieferes Verſtändnis für das wahrhaft Dichteriſche war auch Boileau. Er ſchnitt die Ernte ab, die ſeit ſo langer Zeit langſam herangereift war. Corneille hatte ihm zuletzt am mächtigſten vorgearbeitet, aber ſich nur halb gezwungen und nicht ohne einen Teil Unluſt, nicht ohne Widerſpruch zu erheben, unter das Joch des akademiſchen Klaſſicismus gebeugt. Boileau trägt es mit Freude und Begeiſterung. Aber nicht den Griechen, ſondern den Römern folgt er.

Boileau.
(76 Jahre alt.)
Nach einem Gemälde von Rigaud geſtochen
von G. E. Petit.

Digitized by Google

Das Erſcheinen ſeiner „Poetik“ bedeutet den für lange Zeit endgiltigen Sieg der Schule über die Natur und der nachahmenden Dichtung über die Poeſie der Eigenart, Selbſtändigkeit und Originalität; geleugnet wird alle

Monsieur Racine est presentement tout occupé
a finir sa pièce qui sera vraisemblablement
achevée cette semaine. Il vous prie donc Monsieur
de remettre a la semaine qui vient le recit que
vous souhaitez qu'il fasse a Madame de La
Moignon et au P. Dr la Rue pour Auteuil il
ne tiendra qu'à vous de l'honnorer quand il vous
plaira de votre presence. Je serois bien aise ne-
anmoins que vous le visitiez dans tout son eclat
c'est a dire avec un Soleil digne du mois de Juin et
non pas dans une journée de pluie et de frimats
comme celle d'aujourdhui. Je suis vostre très
humble et très obeissant serviteur
Despreaux

Fakſimile eines Briefes von Boileau-Despréaux.
(A. Charavay, a. a. O.)

Entwickelung und jeder Fortſchritt, gepredigt ein ewiger Stillſtand. Nun hatte das autoritätenhungrige 17. Jahrhundert auch für die Dichtung endgiltig die große Autorität gefunden und den Thron für einen abſoluten

Digitized by Google

Dalai Lama aufgerichtet: um dieselbe Zeit, als Ludwig XIV. die Krone Frankreichs aufs Haupt sich setzte, bestieg die Antike als unumschränkte Herrin den Herrschaftssessel im Lande der Poesie. Petrarca — der Humanismus — Angelo Poliziano, Trissino — de la Vega — Sidney — Ronsard — Corneille, Boileau, Racine: diese Namen bezeichnen den Weg, den der Klassicismus und die akademische Poesie, die Poesie der Griechen- und Römernachahmung bis jetzt gegangen ist. Freilich wies man Boileau und seinen Zeitgenossen einige Jahrzehnte später klar nach, daß sie die Antike gar nicht verstanden hätten; und in der That besaß der französische Klassicismus höchstens ein Organ für die kalte und trockene, äußerlich formale Dichtung der Römer, während ihm die eigentlich großen, die griechischen Vorbilder noch fern standen, wie auch der Humanismus und die Renaissance diese noch in einem Schleier verhüllt erblickten. An diesem letzten Unverständnis der Vorbilder aber scheitert jede Kunst und jede künstlerische Theorie, welche in allzu sklavischer Verehrung vor einer fremden und vergangenen Kunst die Wege der Nachahmung geht. Der französische Klassicismus bewunderte an der Antike gerade nur das, was dem Geist des 17. Jahrhunderts und dem des französischen Volkes entsprach. Boileau ist der echte Sohn dieses Zeitalters, ein Autoritär und Doktrinär, der fanatische Verehrer guter Dispositionen, klarer, logischer Gedankengänge, äußerer Regeln und Gesetze, durch und durch Verstandesmensch, der von der Dichtung verlangt, daß sie wie die Wissenschaft sprechen soll, nüchtern, klar und in lauter Abstraktionen. Er ist durch und durch Nationalfranzose und verbindet die beiden Elemente des Romanischen und Gallischen miteinander; bei all dem frostigen Ernst und dem Würdevollen, der höfischen Eleganz seines Wesens besitzt er doch auch einen lebendigeren Sinn für die volkstümlicheren Seiten der zeitgenössischen Litteratur, für den Realismus, das Espritvoll-Witzige, für zerstörende Kritik und Satire und eine freimütige Beurteilung. Wagte er es doch sogar, Ludwig XIV. ins Gesicht zu sagen, daß dessen höchsteigenen Verse nichts taugten. Und so nur konnte seine Poetik eine so lang ausdauernde Gesetzeskraft erlangen: hervorgegangen aus der Vermählung des Geistes der römischen Antike mit dem Geiste des Franzosentums und der Kultur des 17. Jahrhunderts, büßte sie erst an Ansehen ein mit dem vollen Zusammenbruch des Absolutismus, der Überwindung des französisch-romanischen Kunstgeschmacks durch den germanischen, der Poesie der Schule und Nachahmung durch eine Poesie der Natur und Originalität.

Zu dem litterarischen Freundeskreis, von dem die Bewegung gegen die Litteratur des Hotels Rambouillet ausging, gehörten die besten Köpfe unter den jüngeren Poeten: Molière, Boileau, La Fontaine und Racine. La Fontaine (1621—1695), ein Sohn der Champagne, nimmt sich schier seltsam in dem Kreis der gelehrt-akademischen und höfischen Poeten des

Digitized by Google

Inventé par J.B. Oudry, terminé au burin par N Dupuis, gravé à l'eau forte par C.N. Cochin le fils
qui d'après les originaux a fait tous les traits, conduit et dirigé tout l'ouvrage

Fakſimile des Titelkupferſtiches aus der großen von J. B. Oudry illuſtrierten Prachtausgabe der Fabeln La Fontaine's.

Paris 1755. (Nach dem Neudruck des Werkes: Paris. A. Levy. 1883.)

Digitized by Google

Zeitalters Ludwigs XIV. aus, und in ſeinen Adern fließt noch am wenigſten von dem echten Blut des 17. Jahrhunderts. Für die meiſten ſeiner Zeitgenoſſen, für die Hof- und Geſellſchaftsmenſchen, welche den Geſchmack beherrſchten, mußte er eine halb fremdartige Erſcheinung bilden, und zu vollem Anſehen gelangte er erſt, als ſich der Bürgerſtand von neuem Geltung verſchaffte. Boileau, der doch in freundſchaftlichem Verkehr mit ihm ſtand, erwähnt ihn in ſeiner Poetik gar nicht. Mit den Augen des Naturkindes blickt La Fontaine in das Treiben, das ihn umgiebt, und wenig reizt ihn, was alle damals am leidenſchaftlichſten begehrten, Hoftitel, Ehren, Gunſtbezeugungen und ähnliches. Seine fröhliche Sorgloſigkeit, ſeine Gutmütigkeit kannte weder Neid noch Ehrgeiz, und fremd iſt ihm jedes kritiſche Gelüſt. Große Gedanken, tiefe Überzeugungen darf man gewiß bei dieſem braven, wackeren Menſchen nicht ſuchen. Ernſte Innenkämpfe hat er nicht ausgefochten, und wie ein Kind ſcheint er immer zu ſpielen. In ſeiner Grabſchrift hat er ſelbſt luſtig genug den Faulenzer charakteriſiert, der in ihm ſteckte; die Hälfte des Lebens verſchlafen, die andere Hälfte nichts thun, das machte wirklich ſein Behagen aus. Gewiß verleugnet auch La Fontaine nicht ſein Jahrhundert. Auch ſeine Poeſie hat einen vorwiegend vernünftelnden Zug, und jeden Augenblick hebt der Dichter zu moraliſieren und zu belehren an und unterbricht die Erzählung, um ſeine Betrachtungen über das Erzählte anzuſtellen. Seine korrekte, glatte, elegante und klare Form ſtammt aus der Schule des Klaſſicismus und des Akademikertums. Aber er beſitzt noch am meiſten von dem, was der Zeit verloren gegangen war, Sinn für die Natur und für das Natürliche, jene echte Hingabe und Liebe zur Natur und ihren Erſcheinungen, die Objektivität,

Jean de Lafontaine.
Nach einem Gemälde von Rigault geſtochen von Desrochers.

LE CORBEAU ET LE RENARD. Fable II.

Der Fuchs und der Rabe.
Nach der Zeichnung von J. B. Oudry. Siehe die Unterſchrift unter dem Bild S. 437.

Digitized by Google

welche die Renaiſſancekunſt ſo groß hatte werden laſſen. Die Beobachtung der Tierwelt, das Belauſchen aller Stimmen der Natur bereitet ihm eine reine, künſtleriſche Freude, und er ſteht darum auch nicht der Poeſie der letzten Vergangenheit feindlich gegenüber. Neben den römiſchen Klaſſikern bewundert er am meiſten Boccaccio und Arioſt und von den eigenen Landsleuten Marot und den ſo ganz ſalonwidrigen Rabelais. Seine akademiſch-klaſſiciſtiſche Form hat doch nichts Pedantiſches, Schulmäßig-Einförmiges und Steifes an ſich; man fühlt, daß die bloße Regel den Dichter nicht beherrſcht, und leichter, mannigfaltiger als ſeinen Zeitgenoſſen, in lebendigeren Rhythmen und kecken Reimverſchlingungen fließen die Verſe ihm dahin. Noch einmal erzählt La Fontaine in ſeinen „Erzählungen und Novellen“ (1665—1671) und in ſeinen „Fabeln“ (1678/79, 1694), welch letztere wie wenige andere Bücher volkstümlich geworden ſind, all die pikanten und frivolen Hiſtörchen, die beſchaulichen und lehrhaften, witzigen und weisheitsvollen Geſchichten, die den großen Gemeinbeſitz der Weltlitteratur ausmachen, die Parabeln des Pantſchatantra, die Äſopiſchen Fabeln, die Schwänke und Fabliaux des Mittelalters, — behaglich und breit, bald ernſt und bald heiter, bald fröhlich lachend wie ein Kind, bald wie ein frivoler, übermütiger und kecker Bohémien, der in der Kneipe eine Pikanterie zum beſten giebt. Auch in den „Märchen“ Charles Perraults, der die alten Volksmärchen vom Däumling, vom Aſchenbrödel, vom geſtiefelten Kater u. ſ. w. zu neuem Leben erweckte, kam gegen das letzte Ende des 17. Jahrhunderts eine gewiſſe Naivetät zum Durchbruch, welche wie ein Widerſpruch gegen den greiſenhaften autoritären Herrſchaftsgeiſt des Zeitalters ausſah. Und in den Kreiſen der ſchönen Ninon de Lenclos, ſowie des Prinzen von Vendôme durfte man ſich des ſteifen Etikettenzwanges entledigen, der ſonſt am Hofe und in der Geſellſchaft herrſchte. Die epikureiſche, glatte, gefällige und leichte Lyrik des Abbé Chaulieu (1639—1720), La Fare's und Chapelles, eines der Mitglieder des Boileau-Racine'ſchen Freundeskreiſes, pries die Freuden des Weins und der Liebe und verkündete der Welt, daß ſelbſt unter Ludwig XIV., ſelbſt im ſteifen 17. Jahrhundert der alte esprit gaulois nicht ganz ausſterben konnte.

Fakſimile des Namenszuges Charles Perraults.

Digitized by Google

Das klaſſiſche Drama der Franzoſen.
Corneille. Racine. Molière.

Ihr Höchſtes und Beſtes erreichte die franzöſiſche Poeſie dieſes Zeitalters auf dramatiſchem Gebiete. Und was das Jahrhundert lenkte und bewegte, was in der Seele des Franzoſen lebte, der Charakter der Kultur und des Volkes gelangt in dem Drama der Corneille, Racine und Molière zu einer reinen und vollkommenen Entfaltung.

Die Renaiſſance ſtrebte nach einer Entwickelung aller Organe, um die Welt verſtehen und begreifen zu lernen, und einen Fortſchritt über ſie hinaus gab es in der Richtung der Vielſeitigkeit nicht. Die Entwickelung ſchlug einen anderen Weg ein. Sie ſucht nicht mehr das Breite und Vielſeitige, ſondern zunächſt das Enge und Einſeitige. Die Menſchheit drängte nach der Ausbildung eines einzigen Organes vor allem und ſammelte ihre Kräfte auf einen Punkt, um vorläufig nicht mehr in die Weite, aber dafür ganz anders in die Tiefe einzudringen. Der Geiſt des Jahrhunderts iſt ein durch und durch organiſatoriſcher, und die Organiſation des Verſtandes füllt ſein wichtigſtes Thun aus. Wir haben geſehen, welch eine Rolle in dieſem Jahrhundert die Verſtandesmenſchen ſpielen. All dieſen Newtoniſchen Geiſtern, dieſen Mathematikern und Logikern, ſetzt ſich die Erſcheinung unmittelbar in einen Begriff und in die Ziffer eines Rechenexempels um. Damit verliert die Erſcheinung an Sinnlichkeit, Farbe und Form, die Natur ſelber, die Realität hat aufgehört, und nichts blieb übrig, als das Descartes'ſche Denken, der ſupremſte Idealismus, das reine, abſolute Verſtandes-Ich. Dieſe ganze Tendenz ſtand ſchließlich zu einer rein künſtleriſchen Weltauffaſſung im Gegenſatz. Sie untergrub die ſinnliche Geſtaltungsfähigkeit und trieb die Poeſie einer Beobachtung in die Arme, welche über die Erſcheinungen reflektierte und redete, ſtatt daß ſie ſie unmittelbar nenbildete und formte. Und nicht nur die Außenwelt, ſondern auch die dichteriſche Innenwelt verlor dabei. Die letztere verkümmerte und verengte ſich und ward zur bloßen Verſtandeswelt.

Dieſe herrſchende Richtung des Jahrhunderts beſtimmt auch das Schaffen der franzöſiſchen Dramatiker. Ein Newton'ſcher Geiſt lebt in ihnen, und eins teilen ſie mit den auserwählten Geiſtern des Jahrhunderts: den Drang nach verſtandesmäßiger Erkenntnis der Außen- und Innenwelt, der Geſetze, welche den Menſchen und das Leben beherrſchen. Gerade wie die Rochefoucauld, wie die Grotius und Hobbes fragen auch die Corneille, Molière und Racine, was die Triebfedern des menſchlichen Handelns ſeien, welche Mächte die Seele lenken und welche Kräfte den Staat und die Geſellſchaft erhalten. Ein tiefer Unterſchied in der ganzen künſtleriſchen Weltauffaſſung und der inneren Organiſation des ſchaffenden Geiſtes trennt ſie von Shakeſpeare. Shakeſpeare genießt eine Leidenſchaft, er lebt und webt in ihr, er iſt trunken von ihr und kennt keine höhere Luſt, als ſich in ſie

Digitized by Google

hineinzuwühlen, ſie darzuſtellen, wie ſie iſt und auf ihn wirkt, und andere an dieſem Genußrauſch teilnehmen zu laſſen. Er ſtellt ſie um ihrer ſelber willen dar und nimmt ſie mit den Sinnen als eine Wirklichkeit in ſich auf. Das klaſſiſche Drama der Franzoſen hingegen fragt nicht, wie iſt eine Leidenſchaft, ſondern was iſt ſie, was heißt lieben, was heißt fromm ſein, was heißt Tugend? Welchen Zweck, welchen Wert und welche Bedeutung haben die einzelnen Charaktereigenſchaften des Menſchen für den einzelnen, für das Leben in Staat und Geſellſchaft? Was iſt die höhere und edlere, welche Wirkungen üben ſie aus, welche Teile ſind in ihr wirkſam, welche Geſetze beherrſchen ſie? Das Erfahrungsmaterial, die Fülle der mit allen Sinnen aufgenommenen Erſcheinungswelt, über welche die Renaiſſancepoeſie gebot, wird für das franzöſiſche Drama zu etwas Untergeordnetem. Es dient nur noch als Sammlung für die erforſchende Erkenntnis, für den ordnenden und ſyſtematiſierenden Verſtand, der ſichtet und ausſcheidet. An Stelle der künſtleriſchen Betrachtung tritt die einer mehr wiſſenſchaftlichen Unterſuchung der Dinge. Das Zuſammengehörige wird miteinander verbunden, das, was in das Syſtem und in die Form wenig hineinpaßt, gilt nicht mehr als charakteriſtiſch, als von weſentlicher Bedeutung und wird beiſeite geſchoben. Man ſucht die Mannigfaltigkeit der Dinge auf einen Begriff zu bringen, der zuletzt dieſe Mannigfaltigkeit aufhebt, die Sinnlichkeit der Dinge zerſtört und nur noch für den Verſtand zugänglich iſt.

Die Kunſt legt länger keinen Wert auf die unmittelbare Anſchauung. Es genügt ihr, daß ſie von den Dingen etwas weiß, und gleichgiltig iſt ihr, woher dieſes Wiſſen ihr kommt, aus dem perſönlichen Erlebnis, der eigenen Erfahrung, der ſelbſtändigen Betrachtung oder aus der Kenntnis anderer und aus den Büchern. Das Buch ſchiebt ſich zwiſchen die Natur und den Dichter, das Buch eines autoritären Meiſters, eine fertige und abgeſchloſſene Poeſie, die Poeſie der Griechen und Römer, durch deren Gläſer man die Welt betrachtet. So vertieft ſich die Entfremdung von der Natur, die ſchon bei Calderon hervortrat, noch um ein Bedeutendes, und deutlich ſieht man der objektiven Welt, die uns das klaſſiſche Drama der Franzoſen bietet, an, daß ſie wenig aus unmittelbarer Anſchauung hervorgegangen iſt. Wo ſind die großartigen und prachtvollen Schilderungen von Landſchaften, Schlöſſern und Gärten, ſchönen Menſchen, Gewändern und Waffen, großen Masken- und Feſtumzügen geblieben, mit denen uns das Renaiſſanceepos überſchüttete? Wo die frohe Fabulierluſt, die Freude an den Reizen einer bunten Handlung, an dem flimmernden Gewebe einer verwickelten Intrigue, wie ſie das Drama der Spanier bot? Wo der Reichtum der Charakteriſtik, die Fülle und Feinheit der Pſychologie Shakeſpeare's? Die Menſchen Corneille's, Molière's und Racine's haben alle etwas Mechaniſches an ſich und werden wie die Räder eines Maſchinenwerkes getrieben. Sie ſind nicht um ihrer ſelbſt willen da, ſondern um

Digitized by Google

eine Aufgabe zu erfüllen, und sie besitzen gerade so viel Innenleben, als zur Erfüllung dieser Aufgabe notwendig ist. Der Corneille'sche „Cid" soll den Zwiespalt zwischen Ehre und Liebe dem Zuschauer zum Bewußtsein bringen. Held und Heldin sind deshalb beide genau aus zwei und nur aus zwei Teilen zusammengesetzt. Die eine Seele Cids und Ximenens fühlt und sagt fortwährend und nichts anderes als Ehre, und die andere Seele fühlt und sagt nichts anderes als Liebe. Hart und schroff stehen sich die beiden Seelen, durch kein Einheitsband miteinander verknüpft, gegenüber, und von dem ganzen Leben, der ganzen Natur sehen, hören und wissen sie nichts, als nur: es giebt ein Ding, das man Ehre, und ein Ding, das man Liebe benennt. Ja, die Liebe ist nichts anderes als ein Ding. Die Psychologie dieses Dramas wird einförmig und armselig. Sie weiß so gut wie gar nichts von den Unterschieden einer Liebe von sechzehn und von dreißig Jahren, einer Frauen- und einer Mannesliebe, man weiß nicht, ob diese sinnlich oder platonisch, keusch oder lüstern ist, — sie ist schlechthin Liebe, die Liebe, ein deklamatorisch-pathetisches Bekenntnis, dessen Inhalt nicht über das nackte Wort: „Ich liebe" hinausgeht, und welches im Grunde nichts aussagt über die Quellen und Zustände, sowie die Absichten der Empfindung. Wenn das Shakespeare'sche Liebesdrama die Darstellung einer Liebe ist, wenn sich die Renaissancepoesie dem Rausch und Genuß dieser Empfindung völlig hingiebt, sie sinnlich durchkostet, so ist das Racine'sche Liebesdrama eine Darstellung der Liebe, eine Beantwortung der Frage: „Mein Herz, ich will dich fragen — was ist denn Liebe, sag . . .", eine Erklärung und Erläuterung dieser Leidenschaft. Der Dichter steht nicht in ihr, sondern über ihr und untersucht sie. Er faßt alles, was er von ihr weiß, in einen Gedanken, in eine wissenschaftliche Formel zusammen: „die Beherrscherin des Menschen ist die Liebe — O Eros, Sieger im Kampf . . ." Racine's „Phädra" soll die zerstörende Gewalt dieser Leidenschaft nachweisen. Worin liegt sie begründet? lautet die Unterfrage. Im Wesen der Liebe, welche, wenn sie verschmäht, unmittelbar in den unversöhnlichsten und leidenschaftlichsten Haß umschlägt. Das zu beweisen, soweit es der Kunst überhaupt möglich ist, nimmt nun die Hauptaufmerksamkeit des Dichters in Anspruch. Nichts zeigt er uns als diese zwei Seiten der Empfindung, nichts als die immer sich wiederholende jähe Umwandlung der Liebe in den Haß und des Hasses in die Liebe. Daß Phädra liebt, verlangt dann eine neue Kette der Beweisführung, aber — und das ist das Eigentümliche des französischen Dramas — es sieht seine Aufgabe in solchen Beweisführungen, es hält, wie die Mathematik, ihre Arbeit für gethan, wenn es den Beweis erbracht hat. Die Phantasie ist zur Dienerin des Verstandes geworden. Sie bringt nur so viel Material an Sinnlichkeiten herbei, als jener zum Beweis und zur Überredung notwendig geworden sind, giebt von der Natur nur so viel, als genügt, um

Digitized by Google

einen Erkenntnisſatz aufſtellen zu können. Es würde die Zirkel der Dichter nur verwirren und zerſtören, die Klarheit und Durchſichtigkeit der Beweisführung beeinträchtigen, wenn ſie zu viel in die Einzelheiten, in die Feinheiten der Natur eindränge, hielte ſie ſich nicht an die gröbſten, beweiskräftigſten Erſcheinungsformen, und ſo hat dieſe Dichtung gar nicht das Bedürfnis, wie die Renaiſſancepoeſie, die ſinnliche Welt mit allen Organen zu umklammern.

Darum hat die herrſchende Meinung, welche das klaſſiſche Drama der Franzoſen ein Charakterdrama, ein pſychologiſches Drama nennt, unrecht. Die Charakteriſtik, die Pſychologie, die Sittenſchilderung ſind dienende Gewalten und müſſen ſich der Beweisführung unterordnen. Der Dichter bringt von ihnen nur ſo viel zur Anſchauung, wie ihm zur klaren Erkenntnis einer Meinung notwendig iſt. Genau wie noch heute, war auch das franzöſiſche Drama damals in erſter Reihe ein Theſen- und Beweisdrama, das mit ſeinen Wurzeln in der didaktiſchen Poeſie feſtſteckt, Heſiodiſchen, nicht Homeriſchen Charakters, — ein Tendenzdrama, welches, indem es den Wert und die Bedeutung einer Erkenntnis, einer Empfindung beweiſt, dieſe zugleich anpreiſt, verkündigt und predigt, — eine Poeſie ganz nach den Anſchauungen Boileau's, eine Poeſie des Nutzens und der Belehrung. Der Charakter iſt doch wieder zu einer Marionette geworden, die an den Drahtfäden der Beweisführung hängt und daher auch all das Starre und Mechaniſche, das Syſtematiſierende und Einſeitige, das Schablonenhafte, welches bei der Betrachtung der Geſtalten des franzöſiſchen Dramas auffällt. Der individualiſtiſche Menſch Shakeſpeare's ſchwindet wieder zu einem typiſch geſtalteten Menſchen zuſammen.

Wie dieſe Dichtung über keine große Außenwelt herrſcht, ſo mangelt ihr auch eine reiche Innenwelt. Weder ein Corneille, noch ein Molière und Racine ſtellt der Wirklichkeitswelt, wie Calderon, eine verklärte Welt gegenüber, die Welt ſeines Ichs, ſeiner Ideale, ſeiner Hoffnungen und Träume. Keiner von ihnen beſitzt, wie alle großen Dichter ihn beſitzen, den echten Religionsſtifter- und Reformatorengeiſt, den grübleriſchen Zug, den Welt- und Menſchenrätſeln nachzugehen, eine große und erhabene Weltanſchauung. Es fehlt ihrer Poeſie an der Tiefe, an Äſchyleiſchen, Sophokleiſchen und Dante'ſchen Zügen, an Hamlet'ſchen und Fauſtiſchen Elementen und daher auch an echter Ergriffenheit, an jeder wahrhaft hinreißenden Gewalt, an ſtarken Gefühlen und Leidenſchaften.

Auch das war mit eine Wirkung des Geſamtgeiſtes des Jahrhunderts, des Dranges nach einer vorwiegend verſtandesmäßigen Erkenntnis der Dinge und nach einer Unterſuchung der Erſcheinungen, des Strebens nach Syſtematik und Ordnung. Das, was beſteht und herrſcht, iſt ein feſt Gegebenes, ein Notwendiges, ein Beſtes, das wie der Bau des Weltalls begriffen und anerkannt ſein will, und dem man ſich einfach unterordnen muß. Dem Wollen und dem Wünſchen, dem Hoffen, Träumen und

Digitized by Google

Phantasieren sind enge Schranken gezogen, all dieses verliert an Kraft und kann auch dem Gefühlsleben keine rechte Nahrung neu zuführen. Corneille, Molière, Racine, sie alle drei sind wenig leidenschaftliche, um so mehr geregelte, wohldisziplinierte Menschen, Menschen des „bon sens", der zeit- und landläufigen Meinungen und Anschauungen. Sie stehen unter der Autorität der Kirche, des Staates und der Gesellschaft und sind selber Kirchen-, Staats- und Gesellschaftsmenschen. Sie lehnen sich nicht gegen sie auf, sondern tragen gern ihr Joch, weil ihnen das Bewußtsein eines erhabeneren und edleren Zustandes abgeht. Ihr Streben zielt dahin, den Menschen des 17. Jahrhunderts, den Franzosen im Zeitalter Richelieu's und Ludwigs XIV. verständlich und begreiflich zu machen, ihn zu erklären und zu beschreiben. Jede Poesie geht von einer so zeitlich und örtlich beschränkten Anschauung aus und wurzelt in der Schilderung der Sitten, in der Darstellung der Gedanken und Empfindungen der eigenen Zeit und des Volkes. Aber die große Poesie geht darüber hinaus und giebt uns einen mächtigen letzten Ausblick auf das Ewig- und Allgemeinmenschliche. Diese Weitaussicht geht dem französischen Drama ab. Es bleibt befangen im Zeitausdruck und in der Zeitanschauung. Sein Bestes giebt es deshalb, wenn es, von rein realistischen Bestrebungen geleitet, auch unmittelbar darauf ausgeht, die Menschen und Zustände der Gegenwart darzustellen, so wie es das Molière'sche Drama thut, und es gerät in einen Zwiespalt hinein, wenn es die Handlung in entlegene Länder und Zeiten verlegt, wie die Tragödie Corneille's und Racine's. Diese behandelt mit Vorliebe Stoffe der altgriechischen Heldensage, gleich den antiken Tragikern, hält sich an Vorgänge der altrömischen Geschichte oder kehrt auch im Orient, bei Parthern und Türken ein, gleich wie der heroische Helden- und Liebesroman der Scudéry. Sie besitzt jene Scheu vor der unmittelbaren Wirklichkeit, die Weltflüchtigkeitsrichtung aller romantischen und klassicistischen Poesie. Die Bewunderung vor dem antiken Drama, das man möglichst sklavisch nachzuahmen suchte, war eine der Hauptursachen davon, dann auch jener romanisch-französische Begriff von dem, was Würde heißt: die Würde der tragischen Gestalten verlangte, daß sie etwas Unnahbares an sich haben, der naturalistischen Welt, allem Alltäglichen und Gewohnten entrückt sind und von vornherein durch ihre Fremdheit und Fremdartigkeit Schauer der Ehrfurcht einflößen. Das führt nun vielfach zu einem klaffenden Gegensatz zwischen der Kleidung, welche die Helden und Heldinnen tragen, und ihrer Ausdrucks- und Empfindungsweise. Das Ganze wird zu einem Mummenschanz, und wir sehen die galanten Herren und Damen vom Hofe Ludwigs XIV. verwundert als Zeitgenossen der Achilles und Theseus, als alte Römer und Türken aufgeputzt. Gerade weil dieses Drama so ausgeprägt nur die besonderen zeitlichen Gedanken und Gefühle ausdrückt, so ausgeprägt ein Tendenz-, Charakter- und Sittendrama der eigenen Zeit vorstellt und eine Allgemein-

Digitized by Google

giltigkeit ſich mehr anſchminkt, als es von Natur beſitzt, tritt dieſer Gegenſatz unvergleichlich viel greller hervor als bei Shakeſpeare. Shakeſpeare gewährt eben eine Ausſicht auf die Natur; unmittelbar aus dieſer ſchöpfend, kehrt er das Ewig-Natürliche ſo ſtark hervor, daß das zeitlich und örtlich Beſchränkte daneben nur eine geringe Rolle ſpielt, während im franzöſiſchen Drama jenes viel ſchwächer, dieſes in weit höherem Maße betont wird. Bei Shakeſpeare äußert ſich die Liebe im weſentlichen elementar-urſprünglich ſo, wie ſie ſich zuletzt immer äußert; bei den franzöſiſchen Klaſſikern überladet ſich der Ausdruck mit all den Zufälligkeiten und Beſonderheiten, den geſellſchaftlichen Formeln und Höflichkeitswendungen eines vorübergehenden Zeitmodengeſchmacks.

Daß ein ſo organiſatoriſch begabtes, nach Syſtemen, Regeln, Formen und Ordnungen ſtrebendes Jahrhundert, wie das ſiebzehnte, die Ausbildung der dramatiſchen Formenſprache aufs höchſte begünſtigte, liegt auf der Hand. In der Technik weicht das franzöſiſche Drama weſentlich von dem Renaiſſancedrama ab, und es erwirbt ſich ohne Frage eine Reihe glänzender und blendender Vorzüge, aber auch hier darf man nicht unbedingt folgen. Das Größere und Echtere beſitzen ſchließlich doch die altſpaniſchen und altengliſchen Dramatiker. Deren Form iſt eine Naturform, eine mit dem Inhalt innig verwachſene und urſprünglich mit ihm geborene. Der Inhalt meiſtert die Form, und dieſe wird damit eine beweglichere und veränderliche, individualiſtiſch und charakteriſtiſch. Die Form der franzöſiſchen Klaſſiker iſt hingegen eine künſtliche, eine mehr durchdachte als durchfühlte Form, welche den Inhalt dehnt und reckt, verkürzt und beſchneidet, bis ſie ſich ihn angepaßt hat. Der Inhalt muß ſich der Form unterwerfen, und dieſe iſt etwas Starres, gewiſſermaßen eine Muſterſchablone, die auf jeden Stoff und Gegenſtand angewandt wird, ähnlich wie unſere Schulgrammatiken Schemen für die Anordnung des deutſchen Aufſatzes aufſtellen. Wenn die altengliſchen und altſpaniſchen Dramatiker möglichſt alles, möglichſt viel aus ihrem Stoff herausholen wollen und ihn bald von der einen, bald von der anderen Seite aus betrachten, faſſen Corneille, Racine und Molière feſt das Allerweſentlichſte, den innerſten Kern der Sache ins Auge. Sie ſuchen umgekehrt das Vielfältige auf eine Einheit zu bringen, zuſammenzudrängen, die Fülle zu vermeiden und alles Laub mit der Schere wegzuarbeiten. Sie verrücken nicht den Standpunkt, den ſie einmal eingenommen haben, und ſchlagen einen einzigen, den geradeſten Weg ein zu dem Ziele, dem ſie zuſtreben. Seitenwege, Abwege giebt es nicht. Die möglichſte Kürze, die möglichſte Einfachheit zeichnet ihre Form aus, die vor allem Klarheit und leichte Verſtändlichkeit ſucht.

Das franzöſiſche Drama giebt daher eine ſtrenggeſchloſſene Handlung, ohne alle Nebenhandlungen, ohne jede Weitläufigkeit, die nur das ſagt, was geſagt werden muß, und wenige Perſonen. Die erſten Helden und Heldinnen führen faſt allein das Wort und ſtehen ſo gut wie fortwährend auf der Scene;

Digitized by Google

alles Licht fällt auf sie, und die Nebenpersonen umgeben sie, wie die Höflinge einen König umgeben. Sie sind oft nur das Echo, das deren Worte wiederholt, nur zum Anhören da und sinken vielfach ganz zu bloßen Schatten herab.

Das Drama Shakespeare's lebt und geht auf in dem Stoff. Es stellt die Gedanken, Bilder und Gefühle um ihrer selber willen. Es vergißt den Zuschauer. Das französische Drama denkt immer zuerst an die Wirkungen, die es auf diesen ausübt. „La scène est sur le théâtre." Es will gar nicht die Vorstellungen in uns erwecken, als ständen wir einem Vorgang der Natur gegenüber, viel eher uns nachdrücklich daran erinnern, daß wir es mit einem Werk der Kunst zu thun haben. Wir sollen die Hand des Dichters verspüren, der den Stoff meistert, wie die Hand eines Le Nôtre die natürliche Landschaft meisterte. — die Geschicklichkeit seiner Einteilung und seines Aufbaues, der Spannungserregungen u. s. w. Das klassische Drama der Franzosen verfügt über all die künstlichen Mittel, durch welche eine große Versammlung theatralisch gefesselt werden kann, daß sie mit gesteigerter Teilnahme den Worten des Dichters folgt; mit der höchsten Schärfe stellt es die Gegensätze auf, spitzt es die Konflikte zu, so sehr, daß es zuweilen zu einem deus ex machina seine Zuflucht nehmen muß, um die Gegensätze wieder zu überwinden. So rennt sich Molière in seinem bestkomponierten Werke, im „Tartüffe", in dem Bestreben nach den allerkräftigsten dramatisch-theatralischen Spannungswirkungen zuletzt vollkommen in eine Sackgasse fest. Die klar durchsichtige, einfache und verständige Form, welche der geregelte Geist des 17. Jahrhunderts heraufführte, konnte für die Entwickelung der Poesie von großen Vorteilen sein und war es vielfach auch. Sie lehrte sie ein vornehmes Maß halten, behütete sie vor den Ausschreitungen und Überwucherungen, den Planlosigkeiten und Verworrenheiten, in welche eine Phantasiekunst wie die der Renaissance sich leicht verstricken konnte. Sie beschützte den Dichter davor, daß er nicht ziellos, beherrscht von der Bilderfülle seiner Außen- und Innenwelt, trunken unter ihnen einhertaumelte, sondern wahrte ihm seine Stellung über ihnen. Aber es war den französischen Klassikern nicht beschieden, diese Form in vollkommener Freiheit zu entfalten. Vielleicht würden sie ihr gewaltigere, höhere Reize und Geheimnisse entlockt haben, hätten sie sich ganz und allein von ihrem und dem Genius ihrer Zeit leiten lassen und den Mut der Selbständigkeit besessen. Niemand wäre vielleicht mehr als Corneille dazu berufen gewesen, eine wirklich neue dramatische Form zu begründen, welche die Natürlichkeit, Fülle und Vielfältigkeit, sowie die Unmittelbarkeit der Form des Renaissancedramas besser vereinigte mit der künstlichen, durchdachten und geschicklich überlegenen Stilweise des 17. Jahrhunderts. Aber Corneille war selber zu sehr vom Geiste des Akademicismus beeinflußt, als daß er energischer die akademischen Geister, die ihm die Regeln der Alten vorhielten, von sich hätte abwehren können. Die abgöttische Verehrung vor allem Autoritären, Überlieferten,

Digitized by Google

durch die Jahrhunderte Geheiligten war dieser Zeit zu tief ins Blut übergegangen, und so warf sie all die Errungenschaften der Form des Renaissancedramas über Bord und suchte ihr Heil in der sklavischen Nachahmung des antiken Dramas. Ein ursprünglich verwandter Geist drängte die französischen Klassicisten den altrömischen Tragikern und Komödiendichtern gewiß in die Arme, aber die Pedanterie, der ganz äußere Form- und Regelzwang, dem sie huldigten, die Sucht nach der unmittelbaren Kopie der alten Vorbilder, — sie waren zuletzt das Ergebnis der großen, allgemeinen Geistesunfreiheit und der Individualitätslosigkeit des 17. Jahrhunderts. Der Autoritätszwang legt die Entwickelung lahm, und so gelang es den Franzosen nicht, wie es den spanischen und englischen Volksdramatikern gelungen war, ein für die Weltlitteratur wirklich neues und eigenartiges Drama zu begründen. Das ihrige bleibt in den Formen des altrömischen Dramas allzusehr stecken und bedeutet mehr eine Rück- als eine Fortbildung. Aus den halbverstandenen Theorien des Aristoteles zogen die Boileau-Geister der Zeit das berühmte System von den drei Einheiten, welches die Dichter in die engsten Fesseln einschnürte und an jeder freieren Bewegung hinderte, und vor allem auch das eigentlich dramatische Leben, welches die Renaissancekunst so außerordentlich gefördert hatte, von neuem verkümmern ließ. Die Forderung der Einheit der Handlung und des Interesses war gewiß eine kluge und berechtigte, im Wesen der Kunst begründete Forderung, welche dem Dramatiker allen Spielraum ließ und ihn doch davor bewahrte, über alle Schranken hinweg sich ins Unermeßliche zu verlieren, — mochte sie auch andererseits, pedantisch aufgefaßt, eine gewisse Magerkeit mit sich heraufführen, die dem ganzen klassischen Drama der Franzosen anhaftet. Von höchster Pedanterie aber waren die Schulstubenforderungen nach der Einheit der Zeit, und vor allem der des Ortes. Die Dauer der Handlung eines Dramas sollte sich nicht über einen Zeitraum von 24 Stunden ausdehnen, was in einem Werke vorgeht, in der Wirklichkeit in 24 Stunden sich abgespielt haben, — und niemals soll die Scene, auf der die Vorgänge sich abspielen, eine andere werden. Diese künstlerisch ganz sinnlosen Vorschriften waren die geheiligtesten Regeln des französischen Dramas, Regeln um der Regeln willen, welche die Dichtung erst recht der Natur und dem Natürlichen entfremdeten. Sie führten zu den seltsamsten Widersinnigkeiten. Im Vorzimmer der Gewaltherrscher kommen die Verschwörer zusammen, um ihre Anschläge gegen dessen Leben zu beraten, und statt, daß wir die dramatischen Handlungen, die wichtigen, entscheidenden Vorgänge vor unseren Augen sich abspielen sehen, löst sich das Drama wieder vielfach in eine Reihe von Erzählungen, Botenberichten, Erinnerungen, Betrachtungen und Reflexionen auf. Das packend Sinnliche des Renaissancedramas geht verloren, und das Geredete überwiegt das Gestaltete. Wir stehen über und jenseits der Erscheinungen und Vorgänge und nicht in ihnen.

Digitized by Google

Das altfranzöſiſche volkstümliche Theater hatte endgiltig abgeſchloſſen, als im Jahre 1548 der bekannten Genoſſenſchaft der „Confrères de la Paſſion“ die fernere Aufführung der Myſterienſpiele ſtreng verboten wurde. Das gelehrte, aus der Nachahmung Seneca's hervorgegangene Drama, wie es die Ronſard'ſche Schule, Etienne Jodelle und Garnier begründet hatten, wandte ſich ausſchließlich an die Kreiſe der höheren Bildung und kam nur in enggeſchloſſenen Privat-Geſellſchaften, in Schulräumen und in den Höfen einzelner Vornehmen zur Aufführung. In den Provinzen zogen einzelne Berufsſchauſpielertruppen wandernd umher, bei welchen auch der Poet und Dramaturg nicht fehlte, der raſch für das Tagesbedürfnis ein Stück zurechtzuzimmern verſtand. Erſt im Jahre 1600 aber gelang es einer dieſer Truppen, in Paris feſten Fuß zu faſſen, der Truppe des Maraistheaters, die im Hôtel d'Argent ſpielte und faſt drei Jahrzehnte lang die Alleinherrſchaft behauptete, bis ſich 1629 eine zweite Geſellſchaft im Hôtel de Bourgogne feſtſetzte, den Titel als „Schauſpieler des Königs“ erwarb und jene überflügelte. Die Blütezeit des Maraistheaters von 1600—1628 fällt mit der des Alexander Hardy (1560—1630) zuſammen, des unmittelbaren Vorläufers Corneille's. Ein höchſt fruchtbarer Schriftſteller, der franzöſiſche Lope de Vega, wenn auch bei weitem nicht an Talent, ſo doch an Leichtigkeit und Vielſeitigkeit des Schaffens und mit dem Spanier eins in dem Bekenntnis, daß der Dramatiker allein nach dem Geſchmack und den Bedürfniſſen des Publikums ſchreiben ſoll. Zehn Jahre lang war er als Theaterdichter mit den Schauſpielern in der Provinz umhergezogen, erhielt für jedes Werk, das er ſchrieb, ein für allemal die runde Summe von drei Thalern und lernte dabei jedenfalls genau kennen, was der Menge gefiel. Das Maraistheater lebte faſt ganz allein von den Erzeugniſſen ſeiner Feder und lebte gut davon. Hardy galt ſeinen Zeitgenoſſen für den erſten aller Dramatiker, und ſelbſt Corneille machte eine Verbeugung vor ſeinem Genie. Bei ihm geht noch alles wie in einem Chaos durcheinander; bald giebt er noch ganz formloſe, romanartige Dramenklitterungen mittelalterlichen Stiles, bald tritt er in die Wege der italieniſchen und ſpaniſchen Dramatiker, und dann wieder ſucht er auch Fühlung mit der gelehrten und regelrechten Tragödie der Jodelle-Nachfolger. Jedenfalls beſaß er eine ſichere Witterung für die beſonderen Neigungen des franzöſiſchen Nationalgeſchmacks, die Vorliebe für ſchöne Sentenzen und allerhand rhetoriſchen und deklamatoriſchen Pomp, worin er ſelbſt das eigentliche „Geheimnis der Kunſt“ erblickte. Klingende Worte, tönende Tiraden, große Vergleiche, Erzählungen ſtatt der Handlungen, ein gärendes Durcheinander von Erinnerungen an das antike, das italieniſche und ſpaniſche Drama, — das alles kennzeichnet die unter Hardy's Einfluß ſtehende Dramatik im erſten Drittel des ſiebzehnten Jahrhunderts. Der Erfolg der „Aſträa“ überſchwemmte auch die Bühne mit zahlreichen Schäferpoeſien, und kaum einer, der nicht eine Paſtoraldichtung

Digitized by Google

in Nachahmung der Taſſo und Guarini geſchrieben hätte. Chapelain, George de Scudéry (1601—1667), der Bruder der Romanſchriftſtellerin Madeleine de Scudéry, und Jean de Mairet aus Beſançon (1604—1687) entdeckten dann die Autorität des Ariſtoteles, von deſſen drei Einheiten weder Jodelle und Garnier, noch auch Hardy etwas wußten, und kämpften für die einzige und höchſte Giltigkeit ſeiner dramaturgiſchen Vorſchriften, denen man ſich bedingungslos unterwerfen müſſe. Kein Heil außer bei Ariſtoteles. Mairets „Sophonisbe“ bedeutete einen weiteren Schritt auf der von Ronſard, Jodelle und Malherbe eingeſchlagenen Bahn der gelehrten Nachahmung der antiken Poeſie, des äußeren Formalismus und der Regelrechtigkeit. Sie iſt die erſte eigentliche klaſſiſche Tragödie der Franzoſen, inſofern ſie als die erſte das Geſetz der drei Einheiten ſtrenger beobachtete. Sieben Jahre nach ihr erſchien der „Cid“ Corneille's, die Zeit der höchſten Reife und Ausbildung dieſer Kunſt der feierlichen Würde, der pathetiſchen Deklamation, der Ordnung und Regel, der äußeren Formreinheit einleitend und heraufführend.

Pierre Corneille wurde, als Sproß einer gutbürgerlichen Familie im Jahre 1606 zu Rouen geboren und ging bei den Jeſuiten ſeiner Vaterſtadt in die Schule. Er ſtudierte dann die Rechtswiſſenſchaft, doch ohne Neigung und beſonderen Erfolg. 1629 erſchien er mit ſeinem Erſtlingswerk „Mélite“ auf der Bühne des Maraistheaters, welches ihm einen guten Erfolg einbrachte, und gleich den vier nächſtfolgenden Luſtſpielen, ſowie der Tragikomödie „Clitandre“ noch in den Geleiſen der italieniſchen und ſpaniſchen Verwechslungs- und Verkleidungskomödie einherging. Mit der „Medea“ (1635) betrat er alsdann das Gebiet des Tragiſchen, das er als ſein eigentliches Gebiet anſehen durfte, und nur das nach dem Spaniſchen des Alarcon gearbeitete Luſtſpiel „Der Lügner“ unterbrach noch einmal eine lange Reihe von Tragödien. Die Jahre der höchſten Schaffenskraft dauerten nicht lange. Von 1636—1640 erſchienen die ausgereifteſten Werke des Dichters: der „Cid“, der mit ſtürmiſcher Begeiſterung aufgenommen wurde, wie kein anderes Werk Corneille's die Geiſter in Erregung verſetzte und einen lebhaft geführten Kampf um Ariſtoteles, die drei Einheiten und die einzige Muſtergiltigkeit der antiken Dramas entzündete. Die Akademie ſuchte die allgemeine Bewunderung zu dämpfen und fand in der Dichtung noch mancherlei Verſtöße gegen die heiligen Regeln und Schulgeſetze. Corneille ging in ſich und ſuchte noch peinlicher dieſe zu erfüllen. Drei Jahre lang hielt er ſich von der Bühne zurück, um dann auf einmal drei Römertragödien hinauszuwerfen: „Horace“, „Cinna“ und „Polyeucte“. Schwächer ſind ſchon die Schöpfungen der vierziger Jahre, der „Tod des Pompejus“, „Rodogune“ und „Heraklius“; doch ſtand der Dichter damals auf der Höhe ſeines Ruhmes, auch ſeinen Zeitgenoſſen galt er als der unbeſtritten erſte Dramatiker der Zeit, und er konnte in vollen Zügen das

Digitized by Google

Frohgefühl genießen, dem reinſten Empfinden und Denken ſeiner Zeit- und Volksgenoſſen Ausdruck verliehen zu haben. Auch die Akademie, welche nach der Aufführung des „Cid“ eine ſo ſtrenge Kritik an dieſem Werk ausgeübt hatte, unterwarf ſich der öffentlichen Meinung und erwählte ihn 1647 zu ihrem Mitglied. Dann aber wurden dem Dichter nur noch Enttäuſchungen zu teil. Ein neues Geſchlecht war herangewachſen, das ihm kühler und teilnahmloſer gegenüberſtand. Die Begeiſterung der Zuſchauer beflügelte ſeinen Geiſt nicht mehr, und er gehörte nicht zu den großen Einſamkeitspoeten, welche der Ermunterung und des Beifalls entbehren können. Racine's aufſteigendes Geſtirn verdunkelte das ſeine, und was er noch ſchrieb, hat weder damals, noch ſpäter rechten Erfolg gefunden. Die letzten Jahre ſeines Lebens, denen Kummer und Sorgen nicht fern blieben, verbrachte er in ſtiller Zurückgezogenheit und ſtarb 1684 zu Paris.

Pierre Corneille.
Nach einem Stich von B. Picart.

Corneille, noch ein Sproß jenes älteren, freieren und kernhafteren Geſchlechtes, das in der Zeit vor der höchſten und letzten Ausbildung des abſolutiſtiſchen Gedankens herangewachſen war, der erſte große Dramatiker der Franzoſen, blickt noch immer mit einem Auge der Wehmut zu der beweglicher-lebendigeren Bühnenkunſt der Vergangenheit zurück. Nicht ohne alles innere Widerſtreben unterwarf er ſich dem ſtrengeren und äußeren Ariſtoteliſchen Regelzwang, mit dem in ſeinen Tagen die Gelehrſamkeit, das Akademikertum und die blinde Verehrung der Antike die Poeſie umſchnürten, und ein Seufzer entringt ſich ſeiner Bruſt, daß um dieſer Regeln willen ſo viele ſchöne Stoffe von der Bühne verbannt bleiben müſſen. Doch im

innerſten Kern ſeines Weſens iſt er ſelbſt ein Geiſt, der klare Vorſchriften und Formen über alles hochſchätzt, ein Richelieu der Litteratur, der ſich Geſetzen und Autoritäten unterwirft, um ſelber wieder Geſetze und Autoritäten aufzuſtellen. Ein Dichter der abgemeſſenen kunſtvollen Bewegungen, der feierlich-erhabenen Würde, des ſchwungvollen Faltenwurfes. Er predigt das Männliche, Starke und Heldenhafte, — aber er predigt es noch mehr, als daß er ſelber tief und wahrhaftig den Mann und den Helden in ſich trägt, und ſo bekommen alle ſeine Geſtalten einen prahleriſchen Zug, eine erkünſtelte theatraliſche Haltung; ſie verkünden ihren Ruhm ſelber am lauteſten, und mit der Zunge immer noch um ein weniges lauter als durch ihr Thun und Handeln. Sie ſind immer und in jedem Augenblicke nur heldenhaft, tapfer und ſtark, fromm und tugendhaft, ganz nur Eiſenfreſſer, und dem Zuhörer kommt nicht ein einziges Mal auch nur die leiſeſte Furchtanwandlung, ſie

Corneille's Geburtshaus.

könnten sich einmal für die Dauer eines halben Augenblickes vergessen und eine menschliche Schwäche, ein Schwanken zeigen, eine natürliche Regung der Furcht oder ein milderes Empfinden, das vorübergehend ihren entschlossenen Heroismus aufhebt. Wenn der Corneille'sche Cid den Vater seiner geliebten Ximene im Zweikampf erschlägt, so hat er alle möglichen Heldischkeiten in Bereitschaft; er will sofort sein eigenes Leben und ohne ein Zucken der Augenwimper dahingeben, aber irgend ein Wort der Tröstung, ein herzliches Wort des Mitleids mit dem Schmerz der Tochter kommt nicht über seine Lippen. Man hat das ironische Empfinden, daß weder der Cid noch Ximene die furchtbare Tragik ihrer Lage tiefer verspüren, vielmehr nur in Reden großes Aufheben davon machen und im Herzen froh sind, daß sie eine so wunderbare Gelegenheit haben, ihren Heroismus an den Tag zu legen. Viel schärfer und grotesker tritt dieser unmenschlich-unnatürliche Heroismus noch in der „Horatius"-Tragödie hervor; die Kaltblütigkeit, mit welcher dieser tapfere Römer die eigene Schwester erschlägt, die vollkommene Unempfindlichkeit gegen die natürlichsten Herzensregungen, der Stolz, mit dem er sich seiner That nur rühmt, läuft zuletzt auf eine Karikatur der Heldenhaftigkeit hinaus, wie der christliche Märtyrer „Polyeucte" fast zu einer Karikatur allen Märtyrertums wird. Die Sache kehrt sich gerade um, wie sie in Wirklichkeit zu verlaufen pflegt. Die bösen Heiden werden im Grunde zu den harmlosesten, gutherzigsten Wesen, die sich alle nur erdenkliche Mühe geben, den Christen zu retten. Aber dieser will nun einmal durchaus sterben, er hat keinen, auch nicht einen einzigen anderen Gedanken, als den, wie süß der Tod für die Kirche ist, und warum soll man zuletzt einem Menschen nicht den Gefallen thun und ihn verbrennen, wenn er es denn durchaus haben will? Von einem tragischen Empfinden ist da wenig mehr zu verspüren. Man sieht, daß nicht das Griechendrama, sondern ein Seneca das große Vorbild der klassischen Tragödie der Franzosen ist. Corneille will Ideale aufstellen, große Beispiel- und Mustermenschen, denen wir nachstreben sollen. Das sind keine Gestalten, die unmittelbar aus einer erhaben fühlenden und lebenden Dichternatur hervorgeflossen sind, sondern ersonnene und mit dem Verstand erdachte Gestalten, durch und durch abstrakte Tugendhelden, die uns ein Prediger und Redner anempfiehlt, um in erster Linie auf unseren Willen zu wirken. Corneille's Ideale sind die tragenden Ideale des 17. Jahrhunderts. Er predigt im „Horatius" die rücksichtslose Hingabe des Menschen an den Staat, die Unterwerfung aller menschlichen Gefühle unter das Bewußtsein des Staatsbürgertums, er verherrlicht in „Cinna" den Monarchismus und den Alleinherrscher, der durch Klugheit und Milde die Gegner entwaffnet und sich zu Freunden macht, die Eintracht unter den Kindern derselben Nation, er verkündigt im „Polyeucte" die Frömmigkeit, die volle Hingabe an die Autorität der Kirche, denn der Held ist mehr nach außen hin ein Christ, ein Ceremonienchrist,

Digitized by Google

ein Chriſt des äußeren gerechten und frommen Handelns, als eine innerlich glutvolle religiöſe Natur, wie etwa Calderons „ſtandhafter Prinz“. Im „Cid“ aber macht Corneille ſeine Verbeugung gegen die Autorität der Geſellſchaft und fordert, indem er im ſpaniſchen Geiſte die Ehre über die Liebe ſtellt, die ſtrenge Unterwerfung unter Herkommen und Sitte. Das Heroiſche iſt das, was Corneille empfiehlt und predigt. Tief innerlich aber huldigt auch er reichlich genug dem galanten und femininen Geiſt der Litteratur des Hôtels Rambouillet. Weſentlich ſind es die ſchönen Augen Emiliens, welche Cinna zum Verſchwörer gegen Auguſtus werden laſſen, und das Handeln ſeines Nebenbuhlers Maximus wird ganz allein durch die Liebe beſtimmt. In der „Rodogune“ aber dreht ſich alles um ſie. Auch die Corneille'ſchen Männer ſind mehr Schürzenhelden, als es auf den erſten Blick Anſchein hat; ihr Dichten und Trachten hängt vielfach vom Weibe ab, und etwas haben auch ſie von einem Rohre an ſich, bewegt vom Winde der Weibergunſt.

Faksimile der Titelſeite der erſten Druckausgabe des „Cid“ vom Jahre 1637.
(S. Jules le Petit, a. a. O.)

Die dramatiſchen Wirkungen ſcharf aufeinanderſtoßender Gegenſätze hat Corneille wie kein anderer ausgebeutet. So ſcharf ſtoßen dieſe Gegenſätze aufeinander, daß ſie nicht mehr natürlich, ſondern berechnet und erklügelt erſcheinen. Der Verſtand überwiegt das einfache Empfinden. Mit juriſtiſcher Spitzfindigkeit zergliedern ſeine Helden und Heldinnen ihr Gefühl und Handeln in langen Selbſtgeſprächen, wägen kalt und kühl Gründe und Gegengründe aneinander ab, ſo daß dabei alle echte und unmittelbare Leidenſchaft verloren geht. Das ſcharfe, verſtandesmäßige Antithetiſche, die berechnet mathematiſche Zergliederung und Gegenüberſtellung bildet das eigentliche Weſen der Corneille'ſchen Poeſie: im Großen

Digitized by Google

Corneille's Sterbehaus.

und in allem Kleinen tritt es hervor, in der Handlung und in der Charakteriſtik. in der Scenenführung, in der Rede, im Bau des Verſes. Der aus zwei genau ſymmetriſchen Hälften beſtehende, gerade in der Mitte auseinanderfallende Alexandriniſche Vers, der große Vers der klaſſiſchen Poeſie der Franzoſen: in ſeinem Bau verkörpert er den ganzen Geiſt des 17. Jahrhunderts, den ganzen Geiſt der Corneilleſchen Dichtung, die Pſychologie, für welche die Seele in zwei vollkommen gleiche Hälften und Gegenſätze auseinanderklappt. Die bunte, abwechslungsreiche Natur mit ihren feinen Schattierungen und zarten Übergängen, welche derartige ſchroffe Einſeitigkeiten und Gegenſätzlichkeiten nicht kennt, verliert bei einer ſolchen künſtleriſchen Anſchauung. Corneille's Charakteriſtik iſt daher hart und kalt; ſie kennt nur abſtrakte Tugendhelden und abſtrakte Böſewichter. Die Handlung hat etwas Maſchinen-

artiges an sich, und man sieht deutlich ein rein mechanisches Räderwerk, von dem sie getrieben wird. Man sieht äußere, doch keine inneren Entwickelungen. Jähe Umschläge, plötzliche Umwandlungen und Umkehrungen sind bei dem Dichter nicht selten. Aber alles, was die äußere Form angeht, der dramatische Aufbau u. s. w., kann sich mancherlei Vorteile ziehen aus solcher Betrachtungsweise. Alles tritt in scharfen und klaren Linien vor uns hin, deutlich und höchst wirkungsvoll. Wie ein Redner ersten Ranges hat Corneille seinen Stoff aufs vortrefflichste disponiert. Wir wissen von vornherein, wo er hinaus will, und verfolgen mit Spannung, wie er die Sache von allen Seiten beleuchtet, prall nebeneinanderstellt, was an stärksten Gegensätzen in ihr enthalten ist; unser Verstand und Geist wird gefesselt durch seine Kunst der Logik und Dialektik, durch seine Spitzfindigkeit, durch seine scharfsinnige Feinheit, mit der er Gründe und Gegengründe aneinander abwägt. Er besticht uns durch das Pathos seiner Rede, die Würde und Feierlichkeit seiner Deklamation, durch Sentenzen und Betrachtungen, am gewaltigsten aber erscheint seine Beredsamkeit, wenn er plötzlich und überraschend ein Epigramm, ein geflügeltes Wort, das in kürzestem Ausdruck ein großes Empfinden, eine große Situation zusammenfaßt, unter die Zuschauer schleudert, in all jenen bekannten Corneille'schen Stellen, dem Worte des Augustus: „Soyons amis, Cinna . . .", — in Cids: „A moi, comte, deux mots", in Medea's „Moi", das sie Nerinen antwortet:

„Treulos ist Dein Gemahl, es haßt die Heimat Dich,
Was bleibt Dir, Armen, in so großem Unglück?"
Medea: Ich!
Ich, sag' ich, das genügt, —

oder wenn der alte Horatius Julien, welche die Flucht des jungen Horatius entschuldigen will, heroisch entgegnet:

„Was konnte einer ganz allein gen drei
Im Kampf beginnen . . ."
Der alte Horatius: Sterben!

Das heroische Pathos solcher Worte, die Wucht und Energie des Geistes, welche in ihnen zum Ausdruck kommt, besitzt Jean Racine (1639—1699) nicht mehr. Aber dieser ist dafür auch freier von den Härten, Nüchternheiten und Plattheiten, zu denen Corneille plötzlich aus seinen Höhen hinabsinkt. Die größere Formvollendung besitzt der Jüngere. Schöner und klangreicher, sinnlich wohlgefälliger klingt sein Vers; ausgeglichener ist bei ihm alles, runder und harmonischer, feiner gegeneinander abgetönt, eleganter. Corneille verkörpert das Geschlecht der ersten Jahrhunderthälfte, Racine das Geschlecht der zweiten Hälfte. Dort atmet der Geist Richelieu's, hier der echte Geist des Zeitalters Ludwigs XIV. Der Unterschiede sind genug. Die reichere Schöpfernatur, die stärkere Originalität steckt in den Werken Corneille's. Corneille hat die neue Kunst eigentlich

Digitized by Google

begründet, er hat ihr Bahn gebrochen, ihr Geſetze gegeben. Er hat gekämpft und gerungen, und darum irrt er auch leichter, darum iſt er

Jean Racine.
Nach einem Stich von Edelinck.

härter und ſpröder. Racine braucht nur zuzugreifen, feſtzuhalten, was jener für ihn erworben hat, zu glätten und zu feilen. Er genießt, wo

ed by Google

jener arbeitete. Der Sinn für das Äußerliche, Beſtechende, Prunkende und Luxuriöſe, das der Zeit des Sonnenkönigs eigen, bringt Racine ſtärker zur Geltung als Corneille. Die letzten Spuren der freieren und beweglicheren Renaiſſancekunſt, die letzten ſpaniſchen Elemente, welche dem älteren Dichter noch anhaften, hat der Jüngere abgeſtoßen. Er, der Freund und Zeitgenoſſe Boileau's, vielfach von dieſem beeinflußt, hat ſich völlig der Antike unterworfen und ſchmiegt ſich ihr inniger an. Das Vermögen der Nachempfindung und Nachahmung erſcheint bei ihm aufs vollkommenſte entwickelt. Die Unterwerfung unter die Autorität, unter die Regeln, unter die drei Einheiten iſt ihm etwas Natürliches und Selbſtverſtändliches geworden. Leichter und ungezwungener bewegt er ſich in den Feſſeln, an denen Corneille noch dann und wann unwirſch ſchüttelte. Racine empfindet nichts von einem Gebundenſein, ſelber fühlt er ſich frei, und darum erſcheint auch alles bei ihm ungezwungener, natürlicher und notwendiger.

Es iſt offenbar der Sproß eines verweichlichteren und verweiblichteren Geſchlechts. Das männlichere Weſen Corneille's iſt ihm abhanden gekommen, das Starre und Herbe, das Großartige, das in deſſen Weltanſchauung, in deſſen Wollen und Fühlen noch ſteckt. Corneille's Blick iſt auf das Allgemeine gerichtet; ſein höchſtes Ideal ruht in dem Begriff Staat eingeſchloſſen, deſſen Macht und Größe ihm vor allem am Herzen liegt. Ihm will er Bürger erziehen, Männer, die ihm alles opfern, tapfere Streiter, wie die Horatier und Kuriatier, ſtrenge Pflichtmenſchen, die auch ihre Liebe dem Wohle des Ganzen unterordnen. Racine iſt eine häuslichere Natur, und er blickt auf das Private, das Intime und Reinperſönliche. Wenn jener Staatsmann und Politiker iſt, gewiſſermaßen immer im Parlamentſaal daheim, ſo lebt Racine in der Geſellſchaft, im Salon, unter den Damen und Herren des Hofes. Corneille verkörpert die Ideale, denen die Zeit nachleben ſoll, Racine die Gefühle, denen ſie wirklich nachlebt, jener ſpricht von ihren Pflichten, dieſer von ihren Leidenſchaften. Als Künſtler beſitzt der Jüngere feſteren Boden unter ſeinen Füßen. Er ſteht dem Natürlichen und Ungezwungenen um einen Schritt näher. Er verlangt von den Menſchen nicht ſo viel wie ſein Vorgänger, und dieſe geben ſich daher nicht ſo geſchraubt, ſo erhaben und ungewöhnlich. Racine predigt nicht ſo viel wie Corneille, er nimmt die Menſchen mehr, wie ſie ſind, und will für die eigene Perſon nicht ſo viel ſcheinen wie jener, er giebt ſich ſeinen Trieben und Neigungen hin, ihm genügt das Erkennen, Schildern und Beſchreiben, während Corneille ſich Muſtermenſchen konſtruiert, ausſinnt und ausdenkt. Das Verſtandesmäßige und Erklügelte, das Berechnete und Mathematiſche ſtört bei dem Jüngeren bei weitem nicht ſo, wie bei dem Älteren. Man kann Corneille mehr bewundern und anſtaunen, doch dieſes Bewundern und Anſtaunen hat etwas Kaltes und Froſtiges an ſich, weil wir bei ihm zu viel Poſe des Großartigen ſehen. Racine weiß uns jedenfalls mehr zu erwärmen, zu rühren und

Digitized by Google

zu ergreifen. Im Grunde ist er echter und wahrer als jener, wenn auch kleinlicher, weichlicher und jämmerlicher.

Für ihn giebt es nur einen großen Stoff: die Liebe. Seine Weiber und Männer haben wesentlich nur sie im Kopfe. Die Helden schmachten, die Weiber rasen. Als die „Berenice" aufgeführt worden war, spottete sein Freund Chapelle:

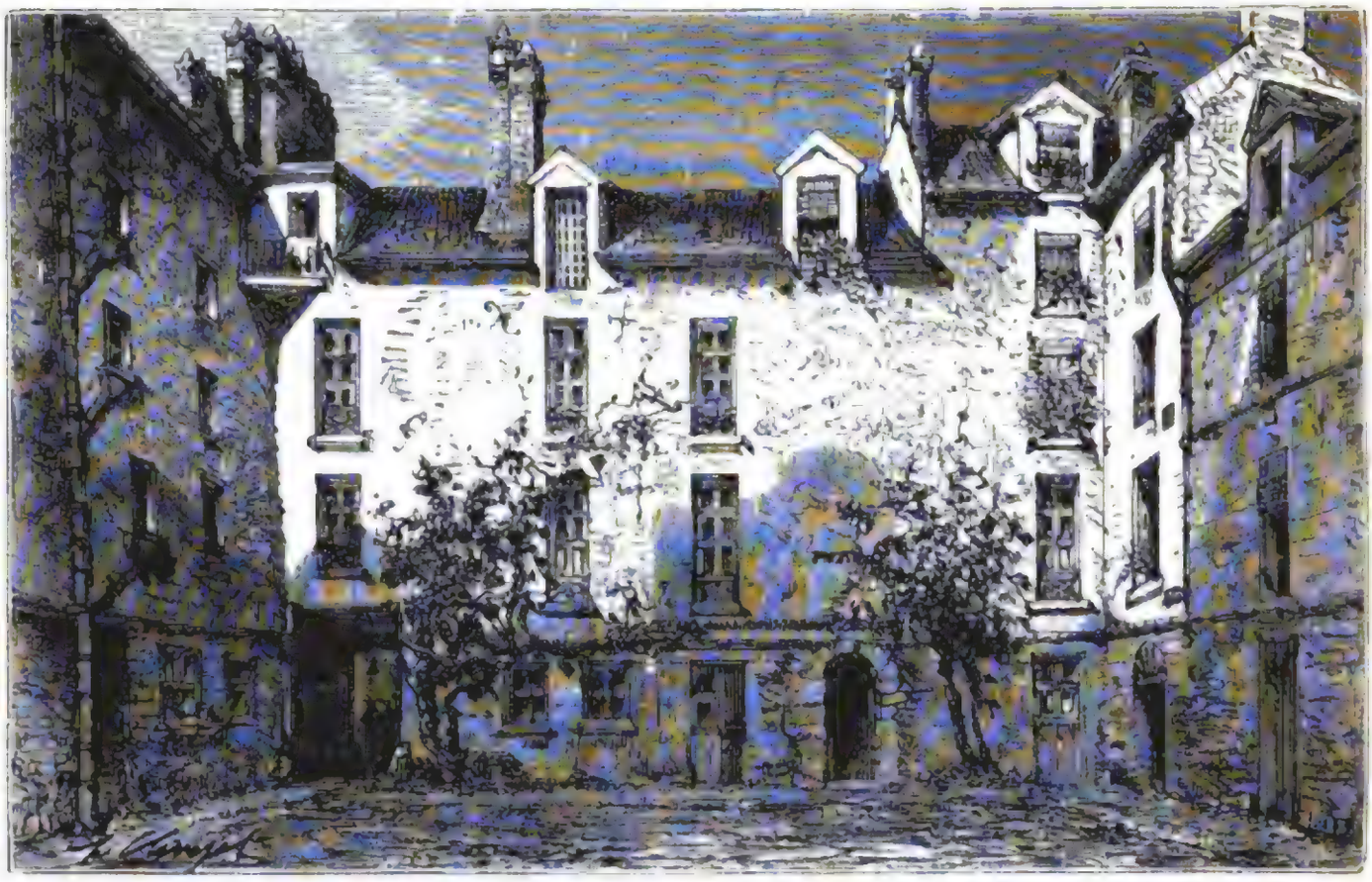
„Mariechen schreit ach! Mariechen schreit wehe!
Mariechen jammert nach der Ehe . . . ."

Das Epigramm charakterisiert nicht ganz schlecht und nicht ganz ungerecht den Feminismus der Racine'schen Tragödie. Sie kennt mehr Heroinnen als Heroen. Die Frau ist die stärkere, größere und bedeutendere Natur, sie besitzt mehr Leidenschaft als der Mann. Sie ist zunächst auch der aktivere Teil. Die Racine'schen Männer erscheinen den Frauen gegenüber vielfach schlaff und weichlich. Ein wirkliches Ideal- und Ideenleben darf man bei diesem Dichter nicht zu finden hoffen. Seine Tragödie ruft dann und wann unwillkürlich die Erinnerung an die großen Verbrecherprozesse jener Zeit wach, in welche die vornehmste Gesellschaft so tief verstrickt war, daß es der König für höchst geraten hielt, die Untersuchungen schleunigst niederzuschlagen. Racine's Heldinnen und Helden haben zum Teil etwas gemeinsam mit den Gräfinnen, Marquisen und Prinzessinnen, die als Kundinnen der großen Giftmischerinnen La Voisin und La Vigoureuse damals arg bloßgestellt wurden. Etwas Kleinliches und Jämmerliches lauert auf dem untersten Grund dieser Poesie. So viel Dämonismus in ihr zu stecken scheint, so wild und rasend die Leidenschaft sich gebärdet, so furchtbare Worte die Eifersucht und die Rache in den Mund nehmen, so schrecklich die Thaten aussehen: durch all das Idealisierte, das ins Pathetisch-Tragisch Erhobene fühlt man den Geist einer Liebe, wie sie am Hofe Ludwigs XIV. und in der damaligen Gesellschaft gepflegt wurde, und die man, wie sie wirklich aussah, am besten bei Molière kennen lernt. Viel Intriguenwesen, Eifersüchtelei, Freundlichkeit ins Gesicht hinein und Bosheit hinter dem Rücken, Tücke und Falschheit, Neid und Zank, mehr Galanterie und Höflichkeit, als wirkliche Empfindung: alles das schleppt die Racine'sche Tragödie mit sich, ohne daß man eigentlich merkt, daß der Dichter selbst über diesem Kleinlichen und Jämmerlichen steht. Jede Dichtung enthüllt mit unbarmherziger Wahrheit die innerste Seele, den Charakter ihres Dichters. Unbewußt enthüllt er sich in seinem Werke in seiner ganzen Nacktheit. Er mag noch so ideal und groß, noch so sittlich, noch so tugendlich sprechen, steckt das Ideale, das Sittliche nicht wirklich in ihm, so wird seine Dichtung uns am vollkommensten sein wahres Sein aufdecken. Und auf kleinliche Jämmerlichkeiten stößt man bei Racine genug, wenn man in den Darstellungen seines Lebens umherblättert.

Wie Corneille entstammte er einer gutbürgerlichen Familie und war zu La Ferté-Milon in der Provinz Champagne geboren. Früh verlor

Digitized by Google

er ſeine Eltern und kam, nachdem er ſeinen erſten Unterricht zu Beauvais genoſſen hatte, in das durch Arnaulds und Pascals Namen berühmt gewordene Stift Port Royal, wo dem aufgeweckten und lernbegierigen Knaben durch Männer wie Nicole, Lemaiſtre, Hamon, Lancelot die damals beſtmögliche Erziehung zu teil wurde. Er widmete ſich dem Studium der Theologie, aber bald nahm ihn das Theater gefangen, und zum Entſetzen ſeiner frommen Verwandten, der puritaniſch ehrbaren Einſiedler vom Port Royal, verkehrte er aufs innigſte mit den tiefverachteten Leuten vom Theater,



Racine's Wohnhaus in der Straße du Marais zu Paris.

welche jenen als die eigentlichen Genoſſen Beelzebubs galten. Es kam deshalb zum Bruch mit ſeiner Familie, und der Dichter rächte ſich an ſeinen alten Lehrern in nicht gerade erhebender Weiſe und gerade zu einer Zeit, als das Port Royal unter ſchweren Verfolgungen litt. Aufs engſte verkehrte er mit Molière, Boileau, La Fontaine, Chapelle, den Führern der jüngeren Litteratur, die damals der älteren den Abſchiedsbrief geſchrieben hatte. Das ſchöne Fräulein du Parc, Molières erſte Schauſpielerin, nahm ſein Herz gefangen, und als dieſe im Jahre 1668 ſtarb, fiel er in die Feſſeln der Madame La Champmeslé, deren ſchauſpieleriſcher Ruhm am innigſten mit dem ſeiner Tragödien verknüpft iſt. Molière führte

seine beiden ersten noch schwächeren Anfängerwerke „La Thebaïde", eine Bearbeitung von Euripides' „Phönissen" (1664) und den „Alexandre" (1665) auf, er stellte ihm auch gelegentlich sein Börse zur Verfügung. Dankbarkeit gehörte freilich nicht gerade zu den großen Tugenden Racine's. Den ersten großen durchschlagenden Erfolg, der seinen Ruhm begründete, brachte ihm die „Andromache" (1669). In dieser Tragödie offenbarte der Dichter bereits das Wesentlichste seines Könnens, die Malerei und Beschreibung einer Liebe, die fortwährend umschlägt, die in dem einen Augenblick die geliebte Person mit allen Ehren schmücken möchte und im nächsten mit dem Dolch auf sie stürzt, das Eigentlichste seines Fühlens und Denkens und seiner formalen Geschicklichkeit. Schmachtende Anbetung und Galanterie, Eifersucht, Rache- und Haßgefühl sind ihre wesentlichsten Elemente. Das Thun und Treiben der Racine'schen Helden und Heldinnen besteht in einem unausgesetzten Intriguieren gegeneinander. Einer nützt den andern für seine Zwecke aus, indem er die Liebe, die er dem andern einflößt, als eine Macht benutzt, um ihn sich seinen Plänen geneigt zu machen. Einer hintergeht den andern und macht ihm falsche Vorspiegelungen. Pyrrhus, der Sohn des Achilles, liebt die gefangene Andromache, ohne wiedergeliebt zu werden. Ihn wiederum liebt Hermione, die aber von Pyrrhus verschmäht wird. Orestes liebt seinerseits unglücklich Hermione. So läuft einer hinter dem andern her, ein unglücklich Liebender, bittend, jammernd, drohend, fluchend. In jedem steckt in innerster Seele ein Stück Brutalität und Verschlagenheit. Die Liebe des Pyrrhus ist von dem Schlage, wie die Liebe vieler Racine'scher Helden und Heldinnen. Der tapfere, galante Held stellt die mit so großer „tendresse" angebetete Andromache klipp

ŒUVRES
DE
RACINE.
TOME PREMIER.

A PARIS,
Chez PIERRE TRABOÜILLET.
dans la Galerie des Prisonniers,
à l'Image saint Hubert.

M. DC. XCVII.
AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Titelseite des ersten Bandes der zweibändigen Gesamtausgabe der Racine'schen Werke

vom Jahre 1697, der letzten von Racine noch selbst besorgten und ersten vollständigen Ausgabe, die auch „Esther" und „Athalie" enthält. Diese erste sehr gesuchte Ausgabe liegt allen späteren als Text zu Grunde. (S. Jules Le Petit, a. a. O.)

Digitized by Google

und klar vor die Wahl: entweder erhört sie ihn, oder er wird seine Macht gebrauchen und ihren heißgeliebten Sohn Astyanax dem Tode ausliefern. Sobald er glaubt, ihre Gunst erlangt zu haben, ist er voller Zärtlichkeit und Aufopferungsfähigkeit, fühlt er seine Liebe zurückgestoßen, so sinnt er auf Blut und Schrecken, um sich an der Geliebten zu rächen. Und flugs spiegelt er der Nebenbuhlerin Hermione vor, daß sie nun endlich auf Erhörung ihrer Liebe rechnen könne, um sie wieder aufs härteste zu schmähen, wenn er Aussicht auf die Hand Andromachens hat. Wie Pyrrhus zwischen Hermione und Andromache, so steht Hermione zwischen Orest und Pyrrhus. Sie lockt den Orest an sich und schmeichelt ihm mit der falschen Hoffnung, daß sie die Seine werden wolle, wenn er sich zum Werkzeug ihrer Rachepläne gegen Pyrrhus und Andromache hergiebt. Aber auch Andromache, die edelste Gestalt der Dichtung, die zwischen Witwentreue und Sohnesliebe gestellt ist, folgt dem Orest'schen Wort, daß Verstellung oft Pflicht ist, und reicht schließlich, um den Sohn zu retten, dem gefährlichen Liebhaber die Hand, freilich mit der Absicht, nach geschehener Trauung sich selber den Tod zu geben. Und charakteristisch genug für Racine — gerade diese Intrigue gereicht ihr zum Heil und wird ihr zur Rettung. Der gewissermaßen befriedigende Schluß wird eigentlich durch eine Äußerlichkeit herbeigeführt. Andromache und Astyanax bleiben leben, Pyrrhus und Hermione sterben, Orest verfällt dem Wahnsinn. Mit vortrefflicher Kunst weiß Racine seine in so harten Corneille'schen Gegensätzen arbeitende Psychologie, das fortwährende Umschlagen der Stimmungen, Gefühle, Absichten für dramatisch-theatralische Handlungs- und Spannungswirkungen auszunützen, er weiß durch das Pathos der Liebe und des Hasses und durch rührende Deklamation unsere Teilnahme zu wecken, daß wir echte Leidenschaft zu vernehmen glauben, — aber im Grunde schreibt er doch nur ein Handlungs- und Intriguendrama, dem der Hauch eines höheren und edleren Geisteslebens, eine idealische Vertiefung abgeht. Gefallen und rühren wollte der Dichter, wie er selbst bekennt, in erster Linie, aber mit wie geringen Kunstmitteln läßt sich ein solches Ziel erreichen?! Das ist vor allem die Ästhetik einer rein stofflichen Poesie. Und wenn man all das Jämmerliche und Kleinliche, das Intriguantenhafte, das Ideen- und Ideallose des Racine'schen Dramas ins Auge faßt, dann versteht man den alten Corneille, der dem Jüngeren das wahre tragische Vermögen absprach.

Höher stieg, obwohl das Urteil der Zeitgenossen anders lautete, der Dichter in seinem „Britannicus" (1669). Tacitus hat dem Dichter vorgearbeitet, aber wenn man hervorhebt, wie tief er in dessen Geist gedrungen sei, so sollte man auch nicht übersehen, was er von der Taciteischen Darstellung verschweigt und unterdrückt. Um verschmähter Liebe willen wird Nero zum Tyrann und Bösewicht, das ist auch diesmal das Wesentlichste der psychologischen Motivierung. Immerhin hat des Dichters Charakteristik,

Digitized by Google

beſonders in der Zeichnung Neros und des Agrippina, einen großartigen Zug, und in keinem anderen Werk hat er ſo verhältnismäßig rein den geſchichtlichen Geiſt zu wahren gewußt. Auf Veranlaſſung der ſchönen Henriette von England, die ihre ausſichtsloſe Neigung zu Ludwig XIV. verherrlicht ſehen wollte, entſtand 1670 die „Bérénice", zwei Jahre ſpäter die türkiſche Haremsintriguentragödie „Bajazet", 1673 der „Mithridate", und in demſelben Jahre nahm die „Akademie" den Dichter unter ihre Mitglieder auf. Die „Iphigenie in Aulis" (1674) wird von den Franzoſen vielfach als das Racine'ſche Meiſterwerk angeſehen; ziemlich eng lehnt es ſich an die gleichnamige Dichtung des Euripides an, aber jeder Strich, in dem es von dem Vorbild abweicht, verrät auch, wie wenig Racine von der Größe des griechiſchen Tragikers begriffen hat, wie weit ſeine Kunſt hinter der Euripideiſchen zurückbleibt, wie ärmlich ſich ſeine Hôtel Rambouillet-Liebespoeſie neben jener wahrhaft heroiſchen, geiſtig großen Dichtung ausnimmt. Corneille hätte die Heldin des Euripides doch wenigſtens verſtanden, Racine nimmt ihr jede ideelle Bedeutung, raubt ihr das echt Natürliche, und nichts bleibt bei ihm zurück als ein Satz dünner, weichlicher Rührung, Liebesgeſchichte und echt Racine'ſche Spannungsintrigue. In der „Phädra" (1677) fand der Dichter dafür den vollſten und reinſten Ausdruck für das, was ſeine Phantaſie immer am meiſten beſchäftigt hatte: die Geſtaltung eines Weibes als einer typiſchen Verkörperung der Liebe, der Liebe, wie er ſie erläuterte, die einen gewaltthätigen, zerſtörenden, verbrecheriſchen Charakter an ſich trägt, die mit allen groben Machtmitteln die geliebte Perſon ſich unterwerfen will, die intriguiert, droht und raſch mit Mord

Scene aus Racine's „Eſther".

Nach der Zeichnung von Lebrun und dem Kupferſtich von Leclerc in der zu Paris bei Denis Thierry im Jahre 1689 erſchienenen Quartausgabe der Dichtung.
(Nach Lacroix a. a. O.)

und Totſchlag bei der Hand iſt, — die Liebe eines verſchmähten eiferſüchtigen Weibes, das noch beſſer zu haſſen, als zu lieben weiß. Phädra iſt ein Weib voller Brutalität, aber es ſteckt Raſſe in ihm, es hat einen wilden, dämoniſchen Zug, es iſt mehr ſchrecklich als tragiſch, es hat eine niedere Stirn und wenig wahres Gefühlsleben, aber es fehlt ihr nicht an Großartigkeit und heroiſcher Gewalt. Das Pathos des Dichters ſteht in dieſem Werk auf ſeiner Höhe, in der Handlung hält er ſich frei von dem kleinlichen Intriguenweſen, kleinlichen Verwickelungen und Spannungen, das ſonſt bei ihm ſtört, ſondern er führt ſie in einfachen und ſtarken Linien durch. Alles Licht fällt auf die eine Geſtalt der Heldin, — ſie iſt nicht nur die Heldin, ſie iſt im Grunde die einzige Geſtalt des Werkes. Neben ihr verſchwinden alle anderen Figuren wie Schatten. Gleich einem großen Monologe rauſcht die Dichtung an uns vorüber.

Faſt ſcheint es, als habe der Dichter mit dieſer Tragödie zunächſt ſeine Kraft erſchöpft. Was er vorläufig ſagen wollte und ſagen konnte, hatte er geſagt. Freilich, die Ablehnung, die er gerade mit dieſer Dichtung bei den Zeitgenoſſen erfuhr, konnte ihn wohl verſtimmen und mochte ihm die Bühne verleiden, ernſtere, religiöſe und fromme Empfindungen kamen über ihn, die Erinnerungen der Jugend wurden wach, und er ſöhnte ſich wieder mit ſeiner Familie und ſeinen alten Lehrern von Port Royal aus. Genug, elf Jahre ſchwieg er, und faſt wie ein Neuer erſcheint er, als er mit ſeinen beiden letzten Werken hervortrat. Die „Eſther“ (1689) war allerdings nur ein ſchwächliches Vorſpiel zu ſeinem vielleicht beſten Drama, der bibliſchen Dichtung „Athalia“. Mit der ganzen feinen Nachempfindungskunſt, die ihn auszeichnet, hat ſich Racine hier in den Geiſt der Poeſie des Alten Teſtaments verſenkt. Die ernſt-religiöſen Gefühle und Stimmungen des Port Royal klingen aus den Verſen empor, und er feiert eines der großen Ideale ſeines Jahrhunderts: die Vereinigung des Staates und der Kirche, den Staat, der ſich auf die Kirche ſtützt, und die Kirche, welche den Staat zum Helfer nimmt. Mit der ganzen deklamatoriſchen Pracht einer Boſſuet'ſchen Rede verkörpert er hier Boſſuet'ſche Ideen; voll bibliſchen Pathos, mit jener prophetiſchen Würde, die den großen Kanzelredner Ludwig XIV. auszeichnete, verkündete er die Macht des einen alleinigen Gottes, vor dem alle weltliche Macht nichts iſt, und da durfte er ſich nebenbei auch jene Ermahnungen erlauben, jene Freiheiten, wie ſie den Hofpredigern damals allergnädigſt geſtattet waren.

Seit 1690 lebte Racine als Hofgeſchichtsſchreiber und Sekretär in der nächſten Nähe des Königs, — als ihn plötzlich der tödlichſte Schlag traf, der ihn treffen konnte, die Ungnade ſeines Gebieters. Sein Sohn erzählt, weil der Dichter in einer Bittſchrift für die Leiden des armen und ausgeſogenen Volkes eingetreten ſei. Aber dieſe Bittſchrift hat nie einer geſehen, und keiner von den Zeitgenoſſen weiß ſonſt etwas von dieſer mutigen Handlung

Digitized by Google

des ſonſt ſo ſervilen, furchtſamen Racine. Wie ein Kerzenlicht ſchwand er hin, und ein Jahr ſpäter ſtarb er am 21. April 1699.

Corneille und Racine ſtehen faſt einſam. Kein glänzender Hofſtaat umgiebt ſie, wie früher die Shakeſpeare, die Lope de Vega und Calderon; die Tage der fruchtbaren Renaiſſance, wo Genie neben Genie, Talent an Talent ſich drängte, ſind vorüber. Jean de Rotrou (1609—1650), der, etwas jünger als Corneille, doch in der Entwickelung noch eine Stelle zwiſchen Hardy und Corneille einnimmt, ſchrieb fünfunddreißig Luſt- und Trauerſpiele. Thomas Corneille (1625—1709), der Bruder Pierres, lehnte ſich innig an dieſen an, — Philippe Quinault (1635—88), lieferte Lully, dem Schöpfer der national-franzöſiſchen Oper, vortreffliche Texte zu ſeiner Muſik, und Jean Galbert de Campiſtron (1656—1723) trat in die Fußſtapfen Racine's, ohne ihn zu erreichen, wenn er auch bei den Zeitgenoſſen teilweiſe größeren Anklang fand als dieſer.

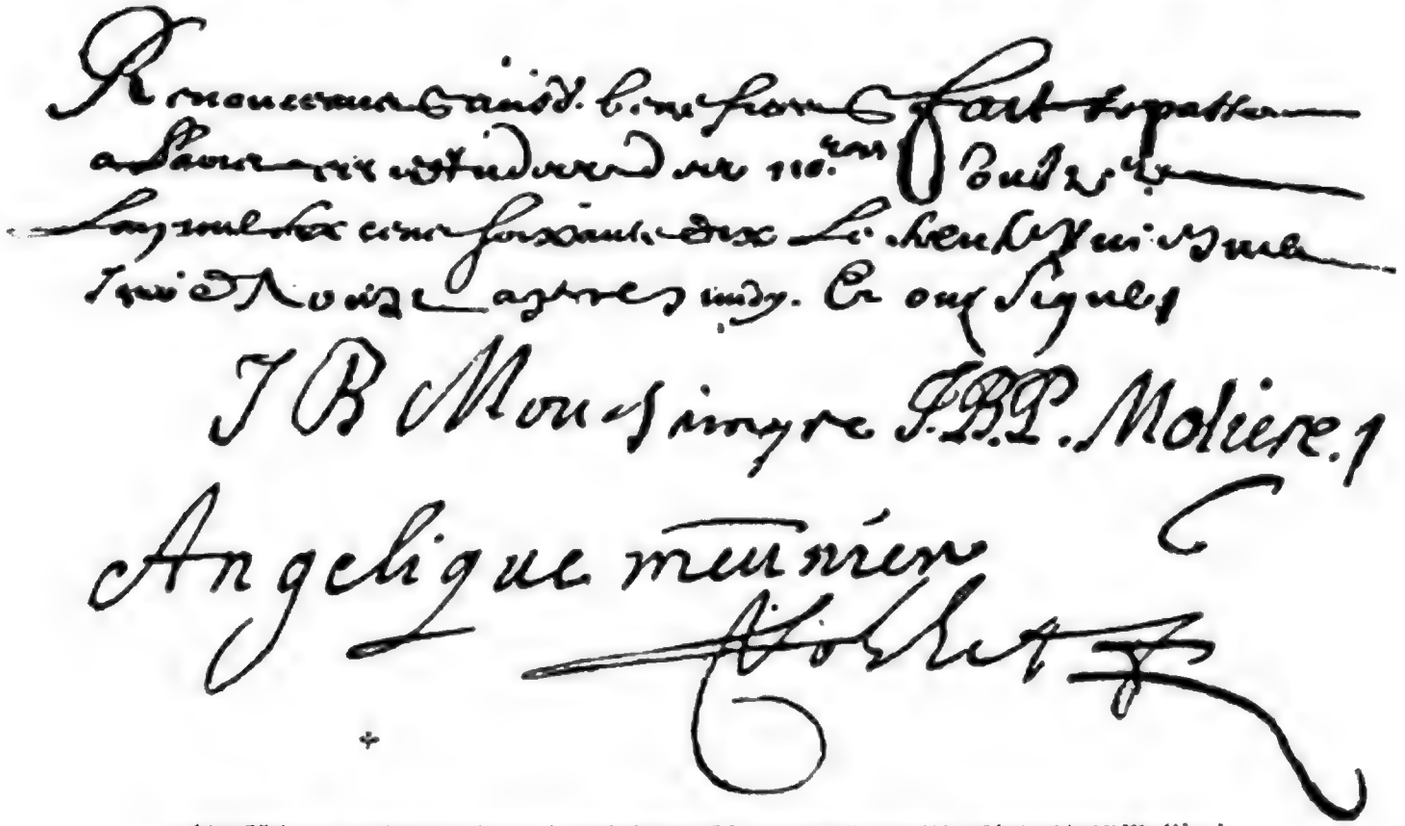
Größeres und Allgemeingiltigeres, als auf dem Gebiete der Tragödie, ſchuf der franzöſiſche Klaſſicismus im Luſtſpiel. Molière faßte alles zuſammen, was vor ihm an Einzelverſuchen unternommen war, und wie Shakeſpeare vereinigte er in ſich die Seelen all ſeiner Vorgänger und Mitſtrebenden. Wie ſah die franzöſiſche Luſtſpielbühne zu ſeiner Zeit aus, bevor er der Komödie den Stempel ſeines Geiſtes aufdrückte? Die Gelehrtenpoeſie hatte Überſetzungen und platte Nachahmungen der Plautiniſch-Terenzianiſchen Komödie weſentlich nur für die Kreiſe akademiſcher Bildung hergeſtellt, die ſich vielfach, wie in Jodelle's „Eugen", mit Erinnerungen an die commedia erudita der Italiener, Bibbiena's, Machiavelli's, Arioſts u. ſ. w. vermiſchten; das ſpaniſche Luſtſpiel hatte Eingang und Nachahmung gefunden, wie in Corneille's „Lügner", der ſich aufs engſte an Alarcon anlehnte, und aus derſelben Quelle ſchöpfte Scarron, der Verfaſſer des „Roman comique", die Stoffe zu ſeinen derben und burlesken Poſſen. Einer beſonderen Beliebtheit aber erfreuten ſich das ganze Jahrhundert hindurch die überall in Frankreich gern geſehenen italieniſchen Schauſpieler, welche die alte, volkstümliche commedia dell'arte pflegten. Da herrſchte der tollſte Übermut, — da gab es Balletts und Pantomimen, Jongleurkunſtſtücke, Muſik und Geſang, Klownſpäße, groteske Maskeraden; Truffaldino, Pantalone, Skaramuz, die alten ſtehenden Figuren führten die alten ſtehenden Späße von dem geſoppten Alten, dem betrogenen Ehemann u. ſ. w. auf, und der ausgelaſſenſte Blödſinn, wenn er nur lachen machte, feierte hier wahre Orgien. Molière's Dichtung treibt ihre Wurzeln auch in dieſe niedere Cirkuskomik tief hinein. Sie liebt die Prügel- und Ohrfeigenſpäße genau ſo, wie die Ariſtophaneiſche. Sie ſteht mit dem volkstümlichen Spaß in den beſten Beziehungen. Sie hält das Urelementarſte aller Komödienpoeſie feſt und bewahrt die Erinnerung an ihre erſten Entwickelungskeime: ſie will den Nebenmenſchen

Digitized by Google

zunächſt einmal lachen machen, durch Grimaſſen, Verrenkungen und dergl., durch all jene derben Späße, die heute infolge der fortſchreitenden Entwickelung und Ausgeſtaltung der Kunſt weit mehr ſchon als damals aus dem Schauſpieltheater verdrängt und dem Cirkus und der Specialitätenbühne anheimgefallen ſind. Molière hat den „lazzi“ und der grotesk-burlesken Komik der Italiener ſtets ſeinen Tribut dargebracht, einen breiten Raum nehmen ſie in ſeinen Werken ein, und man begegnet ihnen noch in ſeinem letzten Luſtſpiel „Dem eingebildeten Kranken“ in dem großen Schlußballett, welches die Doktorpromotion Argans darſtellt. Dicht neben dieſer Cirkuskomik ſteht bei ihm die Poſſen- und Schwankkomik, die Komik der Prellereien und Foppereien, welche ſchon die mittelalterliche Bühne pflegte, und die in dem alten Schwank von „Meiſter Pathelin“ ihre Vollendung gefunden hatte. Die geiſtreich-witzige Degen- und Mantelkomödie der Spanier mit ihren Verkleidungen und Verwechslungen, ihren Intriguen und ihrer feineren, die Übertreibung und Karikatur vermeidenden Charakteriſtik ſetzt ſich bei ihm fort, aber auch aus der gelehrten Schulkomödie, aus dem antiken Luſtſpiel zieht er die reichſte Nahrung. Er hat ſeinen Plautus und Terenz gründlich ſtudiert, ſchließt ſich, dem Zug der Zeit folgend, eng an ſie an und unterwirft ſich den Regeln und Geſetzen der ſtreng akademiſchen Dichtung. Man muß wieder ſtaunen über die wunderbare Vielſeitigkeit eines Geiſtes, der ſo verſchiedenfaches mit gleicher Liebe umſchließt und ſich zu eigen macht, das Widerſtrebendſte vereinigt, zu dem niedrigſten Geſchmack hinabſteigt und zu dem vornehmſten ſich erhebt, für jedermann ſchreibt, für die gelehrteſte Bildung, wie für die naivſte Volksmaſſe. In ſeiner Dichtung haben ſich alle Entwickelungsformen der Komödie von ihrem erſten Anfang an erhalten. Nur läßt ſich nicht leugnen, daß es etwas bunt eklekticiſtiſch bei Molière zugeht, daß er bald dem einen, bald dem anderen Vorbild folgt und nicht jene geſchloſſene Einheitlichkeit erreicht, die wir bei den anderen

Molière.

großen Dichtern bewundern. Ein wahrhaft starkes Ich besitzt der Sohn des 17. Jahrhunderts nicht; er hat den Theaterschriftsteller, der sich dem Geschmack des Publikums unterwirft und wie Lope de Vega an die Masse und ihre Bezahlung denkt, nicht völlig überwinden können. Dieses wesentlich Eklekticistische seines Könnens hat denn auch verhindert, daß er dem Lustspiel eine wirklich neue Gestalt und Form gegeben hat, daß dieses mit ihm in eine entschieden neue Entwickelung eingetreten ist. Wenn man nur die engere Litteratur seines Vaterlandes ins Auge faßt, so erscheint



Aktenstück wegen einer Geldangelegenheit vom 31. August 1670 mit der Unterschrift Molière's.
Dasselbe ist außerdem gezeichnet von dem Schauspieler Jean Monchaingre und dessen Frau Angélique Meunier, sowie von dem Prokurator Charles Rollet. Als Proben Molière'scher Handschrift besitzen wir nur Namensunterschriften. (Aus Charavay, a. a. O.)

allerdings seine Bedeutung riesengroß, riesengroß auch die Bedeutung Corneille's und Racine's. Frankreich besaß allerdings vor deren Auftreten nur dürftige Anfänge eines Dramas, hatte doch die Poesie dieses Volkes, ähnlich wie unsere eigene deutsche Poesie, im 16. Jahrhundert nichts weniger als eine große Rolle gespielt. Nimmt man aber die Weltlitteratur als ein Ganzes und Gesamtes, räumen wir endlich einmal gründlich auf mit den Vorstellungen und Anschauungen, welche uns die in der Renaissancepoesie so unbewanderten Franzosen des 18. Jahrhunderts aufgezwungen haben, und die zum Teil noch immer Bürgerrecht haben, so wird man vergebens in der klassicistischen Poesie Frankreichs, auch bei Molière vergebens, nach den Spuren einer Neuentwickelung suchen, wie sie Shakespeare, Cervantes u. s. w.

Digitized by Google

gebracht hatten. In dem Renaissanceluſtſpiel der Italiener, Spanier und Engländer, ſowie in dem antiken Luſtſpiel ſind vollkommen alle Elemente des Molière'ſchen erhalten; Molière überſetzte nur deren Formen und Geſtalten in das Franzöſiſche des 17. Jahrhunderts, aber er bleibt auch ein Überſetzer, in tiefſtem Sinne ein An- und Nachempfinder. Wirklich neue Bahnen konnte er nicht brechen. Auch ſein Luſtſpiel iſt im eigentlichen Sinne des Wortes kein Charakterluſtſpiel. Die Charakteriſtik ſpielt nicht, wie bei Shakeſpeare, die erſte Rolle. Der Dichter kennt nicht die Freude an der einfachen Wiedergabe einer Naturgeſtalt, und dieſe in ihrer vollſaftigen Lebensfriſche, in all ihren einzelperſönlichen Feinheiten darzuſtellen, in der ganzen Unmittelbarkeit der Wirklichkeit, ſtrebt er nicht an. Die Charakteriſtik ſteht im Dienſt einer ſatiriſchen, moraliſierenden und belehrenden Tendenz, und nur ſo viel wird von ihr ausgeſagt, wie dem Dichter zur Beweisführung notwendig erſcheint, ſowie zu einer abſtrakten Definition und Erklärung eines Charakters. Molière ſteht nicht innerhalb der Natur und ſieht eine Einzelperſönlichkeit vor ſich, ſondern trägt hundert Charaktere zuſammen und bringt ſeine Erfahrungen in eine wiſſenſchaftliche Formel, er giebt eine theoretiſche Abhandlung über die Charaktere, doch keine wahrhaft künſtleriſch-ſinnliche Geſtaltung derſelben. Daher das Harte, Trockene und Steife, das Erdachte und Zurechtgemachte in ſeinen Geſtalten, welche dieſe mit denen der antiken Charakterkomödie gemeinſam haben. Als Charakteriſtiker überholt der Klaſſiker des franzöſiſchen Luſtſpiels weder die griechiſchen und römiſchen Meiſter, noch auch die Spanier, Italiener und Engländer des 16. Jahrhunderts. Über das Typiſche kommt er ebenſowenig wie die Lope de Vega und Calderon heraus. Die reine und tiefe Phantaſiefreude der Renaiſſance-Luſtſpieldichter iſt ihm entſchwunden. Die Beurteilung der Erſcheinungen überwiegt bei ihm, die Kritik, die Tendenz, der Geiſt der Bekehrung und Belehrung. Er iſt ein großer Komiker und großer Satiriker, und er beſitzt eine Fülle von Witz und Geiſt, — aber nichts von Humor und urſprünglicher Naivetät. Der Verſtand iſt die Quelle ſeiner Poeſie, und dieſe Poeſie ſteckt voller Reflexionen, Beſchreibungen, Erläuterungen und Erklärungen, aber ſie ermangelt der rein künſtleriſchen Unmittelbarkeit des Schauens, Fühlens und Geſtaltens.

Am nächſten ſteht das Molière'ſche Luſtſpiel der Menander'ſchen Komödie, — dem Geiſt wie der Form nach. Man kann es als eine unmittelbare Fortſetzung des realiſtiſchen Luſtſpiels der Griechen anſehen. Wohl beſaß der Franzoſe nicht das große dichteriſche Ingenium, dieſes Luſtſpiel eigenartig und ſelbſtändig umzuformen und einer neuen Entwickelung Bahn zu brechen, aber ſein umfaſſender Geiſt weiß geſchickt alle Elemente, die er kennen gelernt hatte, miteinander zu verbinden, und er vereinigt das Handlungs- und Intriguendrama mit dem der Sittenſchilderung, der Charakterbeſchreibung und dem ſatiriſch-moraliſchen Tendenz-

Digitized by Google

drama. Er iſt weit mehr als ein Plautus und Terenz, er iſt ein Geiſt wie Menander ſelber. Er füllt die übernommenen Formen mit eigenem Inhalt an. Unter den franzöſiſchen Dichtern des 17. Jahrhunderts giebt es für uns keine gewinnendere Erſcheinung. Nur noch Lafontaine beſitzt wie er die ſchöne Ungezwungenheit, weiß ſich ſchlicht und einfach zu geben und hält ſich frei von dem Preciöſen und Prätentiöſen, dem Aufgebauſchten und Gemachten, dem Poſenhaften und Deklamatoriſchen, — kurz und gut, dem ganzen Allongeperückenweſen der Zeit, dem ſonſt jeder ſeinen Zoll brachte. Nur hat bei Molière alles einen ganz anders großen, ernſten und männ-

Der Genius Molière's, das Laſter züchtigend und die Heuchelei entlarvend.
Altes, Mignard oder Lebrun zugeſchriebenes Gemälde, früher im Beſitz der Stadt Paris, durch Feuer zerſtört am 24. Mai 1871. (Nach Lacroix, a. a. O.)

lichen Zug als bei Lafontaine. Er beſitzt jene echte innerliche Vornehmheit, die auf den äußeren Schein verzichten kann. Man mag ihn, wenn man will, einen Menſchen der Alltäglichkeit nennen, des Durchſchnittlichen und Mittelmäßigen, aber er iſt ein Alltäglicher im höchſten Sinne des Wortes. Er ſteht feſt auf dem Boden der Wirklichkeit. Er nimmt die Welt, wie ſie iſt. Er giebt ſich keinen Träumen und Phantaſien hin, er ſchwärmt nicht von großen Idealen, ſondern ſieht nahe, unmittelbare Ziele vor ſich. Er verlangt von den Menſchen nicht zu viel, er weiß, daß wir alle ſchwach ſind, und daß wir weder Heilige noch Teufel ſein können. Er nennt die Erde weder ein Jammerthal noch ein Paradies, er verſchönt uns weder, noch verhäßlicht er uns. Molière iſt durch und durch ein welterfahrener

Geiſt, ein Thatſachenmenſch, eine echte realpolitiſche Natur. Er beſitzt das ruhige, klare, forſchende Auge, den ſcharfen, klaren Verſtand, das behutſam abwägende Urteil, das ſolchen Naturen eigen iſt. Goethe, der auch ein gut Stück dieſes Weſens beſaß, nennt ihn kerngeſund. Und es ſteckt auch etwas Tiefedles in ihm. Im Innerſten iſt Molière eine wahrhaft gütige, wohlwollende Natur, die leicht verzeiht, weil ſie alles verſteht. Er kennt die Menſchen zu gut, als daß er nicht milde über ſie urteilen ſollte. Daher beſitzt ſeine Satire auch nur ſelten etwas Bitter-Verletzendes an ſich. Die heitere, zum fröhlichen Lachen ſtimmende Komik überwiegt. Und nur einmal, im „Tartüffe", erſcheint der Dichter von leidenſchaftlicherem Grimm und Zorn erfüllt. Am ſchärfſten prägt ſich aber auch in dem heuchleriſchen Helden dieſer Komödie das Weſen aus, welches dem ſo geſunden und natürlichen Molière am meiſten verhaßt war, das er am nachdrücklichſten verfolgte, und das immer wieder ſeine Spottluſt erweckte: das Weſen einer

Faksimile des Chauveaur'ſchen Kupfers in dem zweiten Bande der Original-Ausgabe der Werke Molière's, Paris 1666.
In der Mitte die Muſe Thalia, rechts Molière, links Armande Béjart in der Rolle der Agnes („Schule der Frauen").

inneren Unwahrheit und Unwahrhaftigkeit. Im Grunde leiden alle seine Gestalten an diesem Übel, und man kann sagen, daß das Unwahrhafte für ihn die Quelle alles Bösen und Lasterhaften, alles Dummen und Thörichten ausmacht. Er enthüllt die eigentliche, große und allgemeine Krankheit des 17. Jahrhunderts. Verspottet werden die, welche sich selbst betrügen und sich über sich selber täuschen, die, welche andere täuschen und betrügen, welche anders scheinen wollen, als sie sind, die Gezierten und Affektierten, die Verschrobenen und Verkünstelten, alle, denen der Schein mehr als das Sein gilt, — der Bürger, der den Edelmann spielen will, die dummen Provinzgänse, die Bildung heucheln und sich mit ihrem feinen Geschmack und Kunstsinn zieren, ohne daß sie auch nur die leiseste Ahnung eines Verständnisses dafür besitzen, — die den „lächerlichen Precièsen" nahestehenden „gelehrten Frauen" und die Gelehrten selber, für welche die Wissenschaft nur dazu da ist, um der persönlichen Eitelkeit zu dienen, — der eingebildete Kranke, der eingebildete Hahnrei und der eingebildete Ehemann, der sich der sichersten Mittel und der sichersten Weisheit rühmt, wie man die Weiber zu guten und treuen Frauen erziehen kann, und immer wieder geprellt und betrogen wird. Eine einzige Reihe von Kindern der Unwahrheit und Selbsttäuschung: auf dem äußersten linken Flügel „der Tartüffe", der Frömmler, der religiöse Heuchler, der Berechnendste, der Schlaueste von allen, der vollkommene Schurke und Betrüger, — auf dem äußersten rechten Flügel Philint, der Freund Alcests, des „Menschenfeindes", der Mann der praktischen Lebensphilosophie, der lachend die große Gesellschaftskomödie mitspielt, jedem die Hand drückt, jedem schmeichelt — weil es nun einmal in dieser Welt ohne Lüge und Heuchelei nicht abgeht. Unter der Maske Philints erscheinen die Gesichtszüge Molière's selber, des kundigen, welterfahrenen Molière, der das große Komödienspiel versteht und entschuldigt, der keinem zürnt, wenn er mit den Wölfen heult, und der hell und fröhlich lacht, wenn er all das komische Gezapple der Menschenkinder, der betrogenen Betrüger sieht. Aber auch mit dem Munde Alcests, des Menschenfeindes, redet der Dichter zu uns. Keine tiefere, keine größere Gestalt hat er geschaffen als diese. In ihr offenbart er das Allerinnerste seines Wesens, — seinen bittersten Lebensschmerz grub er in sie hinein. Einmal hat auch er seiner Sehnsucht klar und deutlich Ausdruck gegeben, seinem inbrünstigen Verlangen, aus dieser Welt des Lugs und des Trugs hinauszugelangen, einmal enthüllt auch dieser kluge Verstandesmensch, dieser praktische Realist rein die große ideale Stimmung, die auf dem untersten Grunde seiner Seele wohnte. Tiefe Wehmut überschattet sein Angesicht, aber auch in das Lebewohl, das Alcest der Welt zuruft, klingt der Ton einer großen Versöhnung hinein. Der Menschenfeind, der die Welt und den Menschen ganz durchschaut hat, hört nicht auf, den Menschen zu lieben und — zu hoffen. Er scheidet mit einem Segen für die Freunde:

Digitized by Google

O, möchtet immer Ihr der Freuden froh genießen,
Die aus vereinter Glut in unſerm Buſen ſprießen.
Ich aber, ſchwer getäuſcht, vom Unrecht faſt erdrückt,
Ich weich' aus dieſem Schlund, wo nur das Laſter glückt.
Ich ſuch' mir einen Ort, ein Plätzchen ſtill auf Erden,
Wo man der Redlichkeit, der Ehre froh kann werden.

In der ganzen Vornehmheit ſeines Weſens, durch ſeine edle Menſchlichkeit, die Güte und Liebenswürdigkeit ſeiner Natur, nicht nur als Künſtler erinnert Molière an den gewaltigen Komödiendichter der Griechen: Menander. War dieſer der große Schüler Epikurs, ſo hat Molière zu den Füßen Gaſſendi's, des Erneuerers der epikureiſchen Lehre, geſeſſen. Und der milde, verklärende, wärmende Zauber des echten Geiſtes Epikurs liegt auch über dem Luſtſpiel des Franzoſen ausgebreitet. Molière hat etwas Harmoniſches und Abgeklärtes an ſich, das nur aus der tüchtigſten Geiſtes- und Herzensbildung emporblüht. All das Geſunde und Natürliche, das Unbefangene und Ungezwungene, das ganz und gar nicht Poſſenhafte, das er beſitzt, iſt das Ergebnis der Echtheit ſeiner Bildung. Und der Kampf des Echten gegen das Unechte iſt ja auch das einzige, ewige und große Thema ſeiner Komödie. Der Dichter mag uns manches noch vermiſſen laſſen, aber der Menſch, der zu uns redet, gehört zu denen, welche das Menſchliche in ſeiner reinſten und edelſten Ausprägung offenbaren.

Den Namen Molière nahm er an, als er ſich dem Theater zuwandte. Eigentlich hieß er Jean Baptiſte Poquelin und war zu Paris als Sohn eines königlichen Kammerdieners und Hoftapezierers am 15. Januar 1622 geboren. Er genoß in dem von den Jeſuiten geleiteten Collège de Clermont eine ſorgfältige Erziehung und wandte ſich ſpäter der Rechtswiſſenſchaft zu, als die ſchon in der Knabenſeele geweckte heftige Theaterleidenſchaft ihn plötzlich zum Schauſpieler werden ließ. Als Mitglied und bald als Leiter des „Illustre Théâtre“ der Madeleine Béjart durchzog er von 1646—58 die Provinzen. Und dieſe Wanderjahre mögen nicht wenig zu der eigentümlichen Ausbildung ſeines Talentes beigetragen haben. Ganz anders als die in den höfiſchen und geſellſchaftlichen Kreiſen der Hauptſtadt aufgewachſenen Dichter blieb er in inniger Berührung mit den unverbildeten Volkskreiſen, lernte er die Menſchen ſeiner Zeit kennen, deren natürliches, unverkünſteltes, auf das Nächſte gerichtetes Denken und Fühlen. Er nahm die Bilder des wirklichen Lebens in ſich auf und lernte empfinden, welch künſtleriſche Reize gerade die Darſtellung des einfach und ſchlicht wirklichen, unmittelbar in den Formen der Zeit und des Landes ſich bewegenden Lebens bot, wie ſehr die rein realiſtiſche Darſtellung die natürlichſte, die dem Volke am leichteſten verſtändliche und liebſte iſt. Er atmete nicht die Salon- und die Bücherluft der höfiſchen und ariſtokratiſchen Poeſie, die künſtliche Schranken zwiſchen ſich und der Zeit und dem Volke zog, Frankreich in ein Rom und Griechenland umwandelte und die Kinder der

Digitized by Google

Gegenwart in ein antikes Koſtüm ſteckte. Er folgte nicht ſo ſklaviſch, wie die Tragiker, den antiken Vorbildern, daß er nun auch ſeine Komödien im alten Athen oder Rom ſpielen ließ, ſondern hielt feſt an der Wiedergabe deſſen, was er lebendig und leibhaftig vor ſich ſah. Er ging nicht unter in dem Studium des gelehrt-akademiſchen Dramas. Das wiehernde und breite Lachen, das fröhliche Jauchzen, das er als Schauſpieler wach rief in den Imbroglios der Italiener, ſowie mit all den derben Volkspoſſen und Farcen, welche am meiſten das Volk herbeilockten und im Spielverzeichnis natürlich den erſten Platz einnahmen, lernte er ebenſo ſchätzen, wie das vornehme Lächeln der gelehrten Kenner. Molière hatte es nicht nötig, dem Urteil der Akademie ſolchen Wert beizulegen, wie das ein Corneille that. Freier durfte er ſich geben und bewegen, naiver und natürlicher, — denn für ihn, den Schauſpieler, ſtand doch ein für allemal kein akademiſcher Seſſel leer. In freieren und natürlicheren Formen bewegte ſich das Leben in den Provinzen. Da gab es noch nicht ſo viel Abgeſchliffenheit, Geregeltheit und Herkömmlichkeit und mehr Eigenart als in den vornehmen Geſellſchaftskreiſen der Hauptſtadt. Schärfer platzten hier die Gegenſätze aufeinander, lebendiger trat das Komiſche hervor und drängte ſich dem Dichter auf, deutlicher lernte er ſehen und beobachten. Mit mißglückten Tragödien und einigen Poſſen im Geſchmack der Italiener wagte er ſich noch während dieſer ſeiner Wanderjahre als Dramatiker auf die Bühne; die große Periode ſeines Schaffens fängt jedoch erſt an, als er im Herbſte 1658 mit Madeleine Béjart und ſeinen Schauſpielgenoſſen in Paris eintraf. Eine gute Vorſtellung brachte ihnen den Erfolg ein, daß ſie dauernd dort bleiben konnten, ſich nach dem Bruder des Königs als „Troupe de

Scene aus Molière's „Précieuses ridicules".
Nach dem Kupferſtich aus der Pariſer Ausgabe der Werke des Dichters vom Jahre 1682.
(Nach Lacroix, XVII. siècle. Paris 1882.)

Monsieur" bezeichnen und abwechselnd mit den Italienern auf der Bühne des Petit Bourbon spielen durften. 1660 zog die Gesellschaft in das von Richelieu erbaute Théâtre Palais Royal und erhielt dann einige Jahre später das Recht, daß sie sich als Truppe des Königs bezeichnete. Nach Molière's Tod vereinigte sie sich mit der des Maraistheaters, und wieder um einige Jahre nachher mit der des Hôtel de Bourgogne: und so entstand das Théâtre français, bis auf den heutigen Tag die erste und angesehenste Bühne der Franzosen.

Die Aufführung der „Précieuses ridicules" (1659), mit denen er sich keck in das Gebiet der litterarischen Satire hinauswagte, und in denen er die Verschrobenheiten der „Preciösen" des Hotels de Rombouillet der Lächerlichkeit preisgab, brachte ihm den ersten großen, litterarischen Erfolg ein. Die Gunst Ludwigs XIV. wandte sich ihm zu, und er durfte zur Unterhaltung des Königs Festspiele, leichte Possen und lustige Scherze dichten, die nicht mehr als eine rasch vorübergehende komische Wirkung zu erzielen brauchten. 1661 schrieb er „die Schule der Ehemänner", in der er die vortrefflichsten Vorschriften giebt, wie sich auch ein alter Mann die Liebe und Treue einer jungen Frau sichern kann, indem er die eigenen Empfindungen und Gedanken in dem heiteren und klugen, ganz und gar nicht eifersüchtigen Ariste verkörperte. Trotz seiner Ariste-Natur aber gelang es ihm nicht, eine glückliche Ehe zu begründen, als er, ein Vierzigjähriger, die von ihm heißgeliebte, jugendliche Schauspielerin Armande Béjart, die Tochter oder Schwester seiner alten Gefährtin Madéleine, heimführte. An der Seite der gefallsüchtigen und leichtfertigen Armande sollte er alle Bitterkeiten einer unglücklichen Ehe durchkosten. Der immer wieder betrogene Dichter ist doch immer wieder zur Verzeihung, Entschuldigung und Versöhnung bereit. Aber er leidet tief an der Ehetragödie seines Lebens, und durch das laute Gelächter seiner Komik klingt das Stöhnen eines tiefverwundeten Herzens. Am Tage seines Todes, als ihn bei der Darstellung des „eingebildeten Kranken" im dritten Akt ein Brustkrampf ergriff, suchte er ihn vor den Zuschauern vergeblich durch lautes Lachen zu verbergen. In seinen letzten Lebensjahren hat er dies jammervolle Schauspiel fortwährend aufführen müssen. Doch dieser Schmerz gab auch seiner Dichtung eine Vertiefung, die sie vielleicht sonst nicht erlangt hätte. Seine Kunst in der Zeichnung der Frauengestalten erreicht ihren Höhepunkt und ist nirgendwo vollendeter als in jenen Gestalten, in deren Antlitz wir die Züge Armande's zu erkennen glauben: in der naiv-dummen und doch so schlau-listigen, verschlagenen, holdseligen Agnes, der Heldin der „Frauenschule", in der koketten Celimene, der Geliebten des „Menschenfeindes", welch letztere, was Feinheit und Schärfe der Charakteristik angeht, unter Molière's weiblichen Figuren den ersten Rang einnimmt. „Der Tartüffe" (1664—69), „der Menschenfeind" (1666) und „die gelehrten Frauen"

Digitized by Google

bezeichnen die höchſten Höhen, zu denen ſich Molière emporgeſchwungen hat. Erſt nach vielen Schwierigkeiten und Anfeindungen aller Art gelang es ihm, mit dem „Tartüffe“, dem freieſten und mutigſten ſeiner Werke, welches ſo unbarmherzig das Heuchler- und Frömmlerweſen des Jahrhunderts angriff, an die Öffentlichkeit zu kommen. Auch die Kritik Molière's hat ſich in dieſem Zeitalter der Autorität und Unterwerfung Feſſeln anlegen müſſen. Nur im „Tartüffe“ wagte er ſich an einen Stoff heran, deſſen Behandlung ihm ernſthafter gefährlich werden konnte. Sonſt muß er ſich auf die harmloſere, litterariſche und geſellſchaftliche Satire, die Verſpottung aller Stände beſchränken oder in Nachahmung der antiken Komödie, wie im „Geizhals“ (1668), eine komiſche Charaktermaske dem Gelächter preisgeben. Glücklicher-

Regnard

Jean François Regnard.

weiſe erfreute er ſich des Schutzes des Königs, dem er Schmeicheleien genug zu Füßen legte, und ſo durfte er ſowohl dem Adel, wie auch der bürgerlichen Welt, ſowohl dem Hof wie der Stadt komiſche Spiegelbilder ihres Lebens und Treibens vorhalten, die Anmaßungen der lächerlichen Marquis, die Lumpereien vornehmer Kavaliere ſowohl wie die Eitelkeiten und Thorheiten des Bürgertums verſpotten, den Charlatanismus der gelehrten Welt, die Ärzte und Advokaten und die Verlogenheiten des geſellſchaftlichen Verkehrs. Molière iſt durch und durch ein Poet des Realismus und der Moderne, und ſo wird ſeine Poeſie auch zu einem kulturgeſchichtlichen Bilderbuch, das aufs anſchaulichſte die franzöſiſchen Sittenzuſtände und ſozialen Verhältniſſe, Neu- und Umformungen jener Zeit erkennen läßt.

Scene aus Regnards Komödie „Der Spieler".
Akt IV, Scene 3. (Zeitgenöſſ. Illuſtr.) (Nach Lacroix, XVIII. siècle. Paris 1878.)

Am 17. Februar 1673 ſtarb er; wenige Stunden vorher hatte er noch auf der Bühne geſtanden. Als man den Schwerkranken davon abhalten wollte, an dieſem Abend zu ſpielen, entgegnete er das edle Wort: „Und was ſollen die armen Theaterarbeiter anfangen? Wie könnt ich mir's verzeihen, wenn ich ſie nur an einem Tag um ihr Brot gebracht hätte? . ."

Michel Baron (1653—1729), der hervorragendſte franzöſiſche Schauſpieler ſeiner Zeit, Molière's Günſtling und Schüler, erwarb ſich auch als Luſtſpieler Anſehen und Bedeutung; näher an Molière reichte jedoch Jean François Regnard (1655—1709) heran. Er führte ein abenteuerliches Leben, hin- und hergeworfen zwiſchen ſeiner Leidenſchaft für die Frauen und für die Karten. In ſeinem bekannteſten Luſtſpiel „Der Spieler" ſchildert er mit der ganzen Kraft der Selbſterfahrung und mit allem Galgenhumor die Leidenſchaft, die ihm ſelbſt ſo viel zu ſchaffen machte. Die Charakterfigur des Helden Valère iſt folgerichtig und mit großer Schärfe, ſelbſt mit einer gewiſſen Unbarmherzigkeit durchgeführt. Cyniſch tröſtet ſich der ganz Unverbeſſerliche zuletzt über den Verluſt der edlen und treuen Geliebten, die er ſeinem Spielwahnſinn zum Opfer bringt: die Karten werden ihn ſchon ſein Liebesunglück vergeſſen laſſen.

Digitized by Google

England und die Niederlande.

England als Hort des Germanismus und im Kampf gegen die absolutistischen Ideale der Zeit. Der Puritanismus. Der Puritanismus und seine Stellung zur Kunst. Die Ausgänge der älteren Poesie und der Beginn neuer Bestrebungen. Die Kavalierslyrik, Herrick bis Waller. Der Marinismus in England, Cowley u. s. w. Die Dichter des Puritanismus. Wither. John Milton. Miltons Verhältnis zur Renaissancekunst. Die Naturentfremdung und der Klassicismus seiner Poesie. Miltons Weltanschauung. Seine Religionspoesie verglichen mit der Calderonischen. Miltons rationalistische Natürlichkeiten und Nüchternheiten. Milton als Dichter der Begeisterung und eines heroisch-germanischen Christentums. Miltons Leben und Werke. John Bunyan. Die Restaurationszeit. Neue Stimmungen. Charakter der neuen Poesie. Butlers „Hudibras“. Der Verfall einer national-englischen Poesie. Der Eindrang französischer Ideen und der klassicistischen Kunst der Franzosen. John Dryden. Die Tragödie. Lee, Otway. Das Lustspiel. Wicherley, Congreve. Der Sturz der Stuarts und die zweite englische Revolution. Die ersten Anfänge der moralischen Poesie. — Die Litteratur der Niederlande. Rückblick auf die ältere Entwickelung. Die Rederijkers und die Kammern der Rhetorik. Die „Blütezeit“ der niederländischen Poesie. Ihr Charakter. Hooft. Brederoo, Coster. Joost van den Vondel. Cats.

In Frankreich hatten die absolutistischen Ideale des Jahrhunderts ihre reinste Vollendung gefunden. Staat und Kirche standen fest verbunden zusammen, und der Geist eines großen gemeinsamen Fühlens und Denkens vereinigte die herrschenden Klassen miteinander, den Hof, den Adel und das Bürgertum, die geistliche wie die weltliche Bildung. Das innerlich zerrissene ohnmächtige Deutschland besaß in dieser Zeit nicht mehr die Kraft, seine Persönlichkeit zu behaupten und sein ursprüngliches Wesen aufrecht zu halten; das älteste, festeste Bollwerk des Germanismus lag in Trümmern, und nur England und die Niederlande standen noch trotzig und kühn, umspült von den Wogen des zu neuer Gewalt angeschwollenen Romanismus. Vornehmlich aus dessen Wesen waren die absolutistischen und autoritären Ideale hervorgegangen; in dem Halbindividualismus, dem Egoismus der romanischen Renaissance, in den Staatsallmachtslehren Machiavelli's, in seinem Buch von Fürsten lagen die Lehren des fürstlichen Absolutismus keimartig

Digitized by Google

eingeschlossen. Sollte Machiavelli über Thomas Morus siegen? In den Adern des Engländers regte sich das alte Sachsenblut, der alte deutsche Selbstherrengeist, und im Namen des Germanismus legte er Widerspruch gegen die herrschende Weltanschauung des 17. Jahrhunderts ein, warf sich ihrem Triumphzug in den Weg und verhinderte, daß sie sich die ganze europäische Kultur unterwarf. Er hielt in dieser Zeit der Unterwerfung und der Knechtschaft das Banner der Freiheit des Christenmenschen und des germanischen Individualismus aufrecht und bewahrte den Geist des Abendlandes vor einer allzu einseitigen Hingabe an die Autoritätsideen, welche, wären sie vollkommen zur Herrschaft gelangt, die Lebensdauer der Anschauungen und Zustände des absolutistischen Zeitalters ganz anders hätten verlängern müssen, als dieses nun in Wirklichkeit der Fall war. Die Freiheit aller und jedes einzelnen sollte nicht ganz unterdrückt, das Volksrecht nicht ganz dem Fürstenrecht aufgeopfert werden, das Christentum nicht völlig in Staatskirchentum aufgehen. Es blieb Raum für die Entwickelung übrig, der Kampf hielt die Kritik wach, die Kritik erzeugte neue Gedanken: so sorgte der englische Germanismus dafür, daß der europäische Kulturboden den Idealen des 17. Jahrhunderts bald die Nahrung versagte und empfänglich für die des 18. Jahrhunderts ward.

Wie immer freilich, so war auch diesmal die Idee mächtig genug, das Ursprüngliche des Rassen- und Nationalcharakters anzugreifen und zu zersetzen. England, von Deutschland im Stich gelassen, kämpfte einen schweren und verzweifelten Kampf, und erst, als überall der Ruf nach der Rückkehr zur Natur erschallte, konnte es sich seines und des Sieges des Germanismus für gewiß halten. Aber vorläufig ziehen nur Bilder des abwechslungsreichsten Kampfes an unserem Auge vorüber, von Siegen und Niederlagen. Die Sturmwellen des Romanismus zerbrechen auch die Wälle des festen Bollwerks, das der englische Geist errichtet hatte, in zwei Revolutionen muß sich das Volk des Absolutismus erwehren, aber noch länger dauert es, bis es auch die Ideen des französischen Klassicismus endgiltig überwindet.

Unter den Stuarts, die nach Elisabeths Tode auf den englischen Thron gelangt waren, vor allem unter Karl I., artete die gesunde Lebenslust und kraftvolle Genußsucht des lustigen Alt-Englands in leichtfertige Üppigkeit und schwächliche Frivolität aus. Unter dem Adel des Hofes herrschte ein frecher und übermütiger Ton, und man sah mit Hochmut und Verachtung auf das Volk herab. Die absolutistischen Ideen drangen nach dem Inselreiche herüber, und die Staatskirche war auch diesmal rasch bereit, dem fürstlichen Willen ihre Dienste zu leisten. Schon Jakob I. erklärte den König für einen Gott auf Erden, aber Karl I., sein Sohn, litt und starb für solche Ideen auf dem Schafott. Ihm ward es zum Verderben, als er allzu keck und übermütig seine Hände nach den politischen und religiösen Freiheiten ausstreckte. Jene ernsten, stoischen Männer, die man seit den

Digitized by Google

Tagen der Reformation kannte, die fleißigsten und besten Arbeiter des Landes, die düsteren Fanatiker des Glaubens, welche so viele Märtyrer unter sich gesehen und so lange das Stichblatt des Witzes für die Kinder der Welt abgegeben hatten, — die Puritaner erhoben sich, Bibel und Schwert in den nervigen Fäusten, gegen den gekrönten Belial: und unter den Füßen der Rundköpfe brach der Thron jählings zusammen, die ganze leichtfertige Flitterherrlichkeit der Stuarts und ihrer Hofkavaliere stäubte vor den Hieben der Cromwell'schen Eisenreiter, wie Spreu im Winde, auseinander. Nicht wie in Frankreich war es ein frondierender Adel, der sich dem König entgegenwarf, sondern das mittlere und kleinere Bürgertum, die beste und gesundeste Kraft des Volkes. In dessen Kreisen hatten die aus der Schweiz und aus Frankreich herübergedrungenen calvinistischen Lehren frühzeitig zahlreiche Anhänger gewonnen, die urprotestantischen Ideen Luthers, welche dieser nachher „um der Ordnung willen" verleugnet hatte, all die Gedanken der von ihm so bekämpften Schwarmgeister, der Wiedertäufer, lebten hier fort und gewannen immer mehr an Boden. Und gerade diese Schwarmgeister thaten das Wesentliche dazu, daß die Sache des Protestantismus dem überall so siegreich vordringenden Katholicismus standhielt. Das stolze germanische Wort von der Freiheit des Christenmenschen war hier zu Rechten geblieben. Jedermann ein Priester, jeder sein eigener Priester. Aber auch die urchristlichen und urprotestantischen, sozialistischen und demokratischen Ideen gelangten durch den Puritanismus zeitweilig zum Siege. Die religiösen Kämpfe waren zugleich politische. Der Kampf der durch die Revolution und Reformation von unten her begründeten, aus dem Volke hervorgegangenen Presbyterialkirche gegen die aristokratische aus der Reformation von oben her entstandene Episkopalkirche fiel zusammen mit einem Kampf des Bürgertums gegen den Hof und den Adel. Die Episkopalkirche, die Vertreterin des offiziellen Staatskirchentums, suchte das Trachten des Königs nach absolutistischer Machtfülle auf alle Weise zu fördern, die Presbyterialkirche stärkte hingegen die Kraft des Parlaments, daß es diesen Bestrebungen Widerstand leistete. Doch nur die „Jakobiner- und Bergpartei", die Independenten, die Puritaner unter der Führung des gewaltigen Oliver Cromwell setzten der Krone jenen kraftvollen Widerstand entgegen, der den Presbyterianern zuletzt doch fehlte, und der notwendig war, daß die germanische Welt nicht ganz vom Romanismus unterjocht wurde.

Allerdings wurden der Kunst in dieser Zeit schwere Wunden geschlagen. Schon die Wut der Bürgerkämpfe mußte sie verstummen machen. Schweigt doch selbst die Zunge eines Milton, als diese am heftigsten das Land durchtobten. Aber der Puritanismus stand auch im innersten Herzen feindlich der Kunst gegenüber. England erstirbt das alte lustige Lachen auf den Lippen, als es in das starre, düstere Antlitz dieser Glaubensfanatiker sah, der Heiligen Gottes, die jenen alten Weltverachtungsgeist des Christentums,

Digitized by Google

jenes mittelalterlich-asketische Entsetzen vor der irdischen Lust in sich nährten, denen jede Freude eine Beleidigung Gottes dünkte und jedes Lachen ein Greuel war. Eine düsterfinstere Stimmung legt sich über das Volk, der Maibaum wird nicht mehr aufgerichtet, und der Anger vor dem Dorfe hallt nicht mehr vom Schritt der Tanzenden wieder. Alle Volksbelustigungen sind verboten. Auch in England siegt der religiöse Geist, der aus dem Widerspruch gegen die heidnische Renaissance erwachsen war. Und nur noch nordisch finsterer und strenger tritt er hier auf, frei von all den ästhetischen Neigungen, welche der Jesuitismus pflegte. Vor allem haßte der Puritanismus von je her das Theater als die schlimmste Brutstätte alles satanischen Greuelwesens. Puritaner und Schauspieler bekämpften sich von alters her mit Erbitterung, und schon Shakespeare spottete von der Bühne herab über die mißmutigen näselnden Gesellen. Als 1629 zum erstenmal Schauspielerinnen, Mitglieder einer französischen Gesellschaft, in London auf der Bühne erschienen, wurden sie mit Gewalt von der Bühne vertrieben, und William Prynne kam drei Jahre später mit seiner „Schauspielergeißel" heraus, einem wilden puritanischen Angriff auf alles Theaterwesen, der dem Verfasser freilich noch den Verlust seiner Freiheit und seiner Ohren einbrachte. Kaum aber hat der Puritanismus den Sieg errungen, da verbannt er durch seine Verbote aller theatralischen Aufführungen (1642, 1647, 1648) für einige Zeit das Drama ganz vom englischen Boden fort. Die Poesie aber war mächtiger als alle ihre Feinde, und sie sog auch aus dem Puritanismus Quellen der Kraft und des Lebens. An die Stelle der leichtfertig ausgearteten frivolen Kavalierspoesie trat die feierliche und ernste priesterliche Göttin Miltons, erhaben und kühn in ihrer düsteren Pracht.

Die englische Litteratur unter der Herrschaft des Puritanismus.

Milton.

Die Gestalt Miltons ist die einzige, die von den englischen Dichtern dieses Zeitalters noch lebendig in unsere Tage hineinragt, und neben ihm nur noch die des ehemaligen Kesselflickers und des Sektenpredigers John Bunyan. Die höfische Poesie der Renaissancelyrik tönte in die glatte, tändelnde anakreontische Liebeslyrik der Robert Herrick (1591—1674), John Suckling (1609—1641), Habington (1605—1654), Richard Lovelace (1618—1658) aus, eine Poesie der galanten und gedrechselten Komplimente, welche die Empfindungen und Stimmungen, die ganze Nichtigkeit der Kavaliere am Hofe Karls I. verkörperte. Eine echte und rechte Knallbonbonlyrik. Edmund Waller (1605—1687), der verhältnismäßig

Digitized by Google

beste von diesen überzuckerten Poeten, überdauert die Stürme der puritanischen Jahrzehnte und macht in dieser Zeit auch ein ernsteres Gesicht. Aber ganz in seinem Fahrwasser fühlte er sich erst wieder, voll entfaltete er sich in den Tagen der Restauration, unter Karl II, als er, ein Liebling der Gesellschaft, den Damen seine niedlichen Epigrämmchen und Schmeichelverschen ins Ohr tuschelte. Herrig und Suckley finden zuweilen noch einen Ton, dem englischen Volkslied abgelauscht, und sie stehen dem Heimisch-Nationalen näher, Waller hat schon bei den Franzosen gelernt und erscheint fast ganz wie ein galanter Zopfpoet des 18. Jahrhunderts. Auch John Denham (1615—1665) verhalf als einer der ersten in der zweiten Jahrhundertshälfte der eleganten, feinen und klaren Formensprache des französischen Klassicismus zum Sieg. In der Jugend dichtete er heitere frivole Verschen, später ward er ernster und beschaulicher und beschrieb in seinem Gedicht „Coopers Hill" die englische Parklandschaft zwischen Richmond und Windsor Forest an der Themse, die Beschreibung mit allerhand Reflexionen durchflechtend. Marini und der Marinismus hatten schon früh ihren Einzug in England gehalten. John Donne (gest. 1631) brach der neuen Schule Bahn, die sich bis zum Eindringen des französisch-klassicistischen Geistes, wie überall, in hohem Ansehen behauptete und in Abraham Cowley (1618—1667) ihr bestes Talent besaß. Da ist alles wie bei dem Italiener. Die Sprache geschraubt und gesucht, voller Antithesen und Vergleiche. Das Streben nach Tiefe und Gedanklichkeit führt zu allerhand philosophischen, metaphysischen Erörterungen und vereinigt sich mit der Vorliebe für üppig-sinnliche Bilder und Vorstellungen. Bei Thomas Carew (geb. 1589 oder 1577, gest. 1639), dem Kanzler Karls I. und dem Lieblingspoeten der Kavaliere, erobert sich das Üppig-Erotische und Nackt-Sinnliche die Vorherrschaft und mischt sich mit dem zierlich Tändelnden der Anakreontiker, während bei Richard Crashaw (1620—1650) katholische Weihrauch-Stimmungen zum Durchbruch kommen, das Sinnlich-Üppige mit dem Religiösen sich verbindet und in das Mystische ausläuft. Bei Francis Quarles (1592—1644) nimmt der Marinismus einen strengeren, protestantischen, alttestamentarischen und religiös-pessimistischen Charakter an.

Diese ganze Poesie spiegelt vornehmlich die Innenwelt der höfischen und aristokratischen Gesellschaft wieder, die um den König und um die offizielle Staatskirche sich schart. In dem schäferlichen und satirischen George Wither (1588—1667) schickt das puritanische Bürgertum seinen ersten Streiter ins Feld. Er kämpft schon in einer Zeit, da der Puritanismus noch dulden und leiden muß, und er selber hat Verfolgungen aller Art zu ertragen. Nichts weniger als ein fesselnder Künstler, aber ein Mann von Schrot und Korn.

„L'Allegro" und „Il penseroso" nennen sich zwei der bekanntesten Schilderungs- und Stimmungsgedichte John Miltons, welche der Dichter

Digitized by Google

etwa um das Jahr 1634, ein Sechsundzwanzigjähriger, verfaßte. In jenem ruft er sich den alles belebenden Scherz zum Gefährten herbei, und als ein froher Gesell durchwandert er im hellen Morgen- und Tageslicht die Fluren Englands. Von allen Seiten klingt ihm das Lachen heiterer Menschen entgegen, ebenso munter bei der Arbeit wie beim Tanz, wenn Geige und Horn erklingen, und beim braunen Bier. Das lustige Alt-England ist's, dem Milton in diesen Versen einen Nachruf singt. Das andere Gedicht scheint uns subjektiver und mehr aus seinem eigensten Wesen geflossen zu sein. Er schwärmt von den Freuden des melancholisch-schwermütigen Geistes des die Einsamkeit suchenden Poeten, der ein Denker und Gelehrter ist und in dunkler Nacht über seinen Büchern brütet. Beide Gedichte stehen nebeneinander wie die englische Poesie des 16. und 17. Jahrhunderts, der Elisabethanischen und der Puritanischen Zeit. Auch Milton hat in seiner Jugend noch die Lust des Allegro getrunken, aber in dem letzten Abschnitt seines Lebens, als er sein Eigentlichstes und Bestes schrieb, da war er ganz zu einem Penseroso geworden. Seine Poesie ist eine Herbstblume, eine Blüte des letzten ausgereiftesten Mannesalters, herbstlichen Charakters wie die Poesie Calderons. Entwickelungsgeschichtlich stehen sich Milton und Calderon sehr nahe. Wie der Spanier, so leitet auch der Engländer in eine Kunst der Naturentfremdung ein und schlägt eine Brücke zu der klassicistischen Kunst der Franzosen herüber. Gleich Calderon zieht sich auch Milton ganz auf die Welt seines Ichs zurück, und seine Dichtung nimmt das gleiche subjektive, idealistische und idealisierende Wesen an. Die Freude an dem Sinnlichen der Erscheinungen verkümmert, und das Verstandesmäßige, die Reflexion, das Nachdenkliche, das in der Renaissancepoesie, so bei Ariost oft zu kurz wegkommt, fängt schon an zu überwuchern und giebt der Dichtung stellenweise einen nüchtern-trockenen Lehrpoesiecharakter. Statt an die unmittelbare Natur lehnt sich Milton wieder an Muster und Vorbilder an, ein gelehrter Dichter, der

„. . . . . die kalte, klare Nacht
Bei stiller Lampe spät durchwacht . . ."

Die Antike schlägt auch ihn in ihren Bann, mehr als einen Calderon, fast schon wie einen Corneille:

„Dann schwelg' ich wehmutvoll und stumm,
Griechenland und Latium!
In eurer Heiligtümer Schätzen
Und weiß an Plato mich zu letzen . . ."
(„Il penseroso.")

Jener strenge, kalte, nach einer Musterschablone arbeitende, den griechisch-römischen Vorbildern nachstrebende Formalismus, der Formgeist des französischen Klassicismus, wächst aus diesem Studium hervor und fängt an, sich deutlicher geltend zu machen.

Digitized by Google

Gleich wie Calderon, ſo iſt auch Milton ein wahrhaft religiöſer Geiſt durch und durch, welcher in Gemeinſamkeit mit jenem den chriſtlichen Geiſt des Jahrhunderts in ſeiner erhabenſten und edelſten Geſtalt dichteriſch verkörpert. Das iſt noch ein ganz anderes, weit echteres Chriſtentum als das hohl kirchliche Chriſtentum der Corneille und Racine. Von den Franzoſen kann man nur Pascal ihnen zur Seite ſtellen. Wie der ſpaniſche Katholik, wie der franzöſiſche Janſeniſt, ſo dringt auch der engliſche Puritaner bis an die letzten Wurzeln des chriſtlich-religiöſen Empfindens vor, ein Grübler, ein durchaus ſelbſtändiger Denker und Forſcher. Er ſucht mit aller Kraft ſeiner Seele, was dem Menſchen in dieſer Welt Halt geben kann, nach der vollkommenen Sicherheit, die ſein Leben und Handeln beſtimmen kann, und fühlt im Innerſten, daß nur das Chriſtentum die wahre Freiheit und Erlöſung bringen kann. Doch ſtehen ſich der Spanier und der Engländer auch gegenüber wie der ſüdländiſche Katholicismus und der nordländiſche Proteſtantismus. Das Sinnlich-Verführeriſche, Üppige und Verlockende der Calderoniſchen Poeſie kennt Milton nicht, nicht das Viſionär-Ekſtatiſche und all das in myſtiſchen Weihrauchwolken geſtaltenlos Verſchwebende. Calderons Dichtung fließt aus dem Unendlichen heraus, und etwas Unſagbares, Dunkles, Seltſam-

John Milton

John Milton.
Nach einem Schwarzkunſtblatt von J. E. Haid.

Wunderbares bleibt wie ein Rest zurück. Sie, die den Verstand so haßt, sucht gern das dem Verstand Unbegreifliche auf. In Milton steckt der Geist eines Predigers wie Luther, der vor allem an den Verstand sich wendet. Er will nicht überreden und berauschen, sondern überzeugen. Die von Calderon gehaßte Vernunft stellt der englische Protestant über alles hoch. Ihm ist die Phantasie das leicht betrügliche und betrügende:

„Wenn die Natur ruht, wacht oft rege noch
Die Phantasie, sie gaukelnd nachzuahmen;
Doch Bilder plump vereinend, zeugt sie oft
Ein wildes Werk, in Träumen meist erschaffen,
In Worten, die unpassend sich verbinden
Und Thaten, die oft lange schon geschehn.
. . . . . .
Wisse, daß so manche niedre Kraft
Auch in der Seele wohnt, die der Vernunft
Als Herrin dienet, und vor allen diesen
Die Phantasie ..."

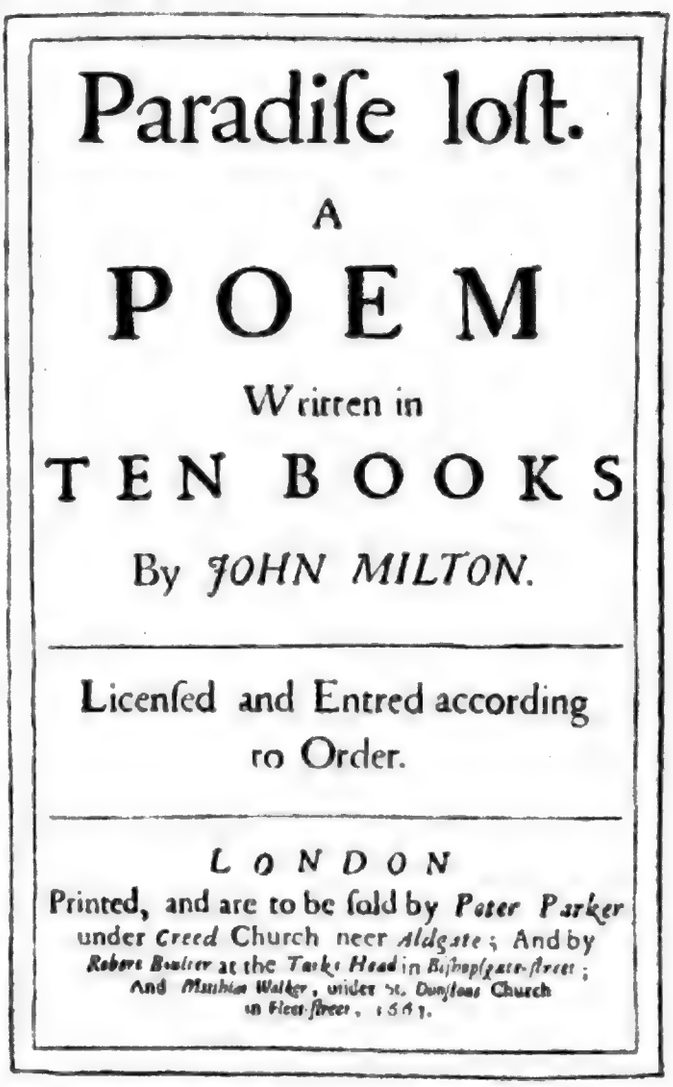
(Verlorenes Paradies. 5. Ges.)

Calderon spricht von der Freiheit des Willens und erkennt in ihr ein Gottesgeschenk, — aber in Wahrheit besitzen seine Menschen sehr wenig davon, gehen vielmehr als Gebundene dahin. Milton spricht nicht nur von diesem freien Willen, er spricht auch immer wieder und wieder davon, er ist die Achse, um den sich bei ihm alles dreht, und seine Menschen besitzen ihn wirklich. Klammerte sich der Dichter nicht felsenfest an diese Erkenntnis, so würde er, ein Revolutionär, wie sein Satan, gegen den Gott des Christentums als Erster Sturm laufen. Wenn Calderon Wunder auf Wunder häuft, so geht bei Milton alles mit natürlichen Dingen zu, nur zu natürlich, zu menschlich, zu alltäglich, so nüchtern-protestantisch, daß jene religiös-überirdischen, mystischen Dunkelheitsstimmungen, die der Spanier so leicht erzeugt, schwer aufkommen. Die Calderonischen Menschen tragen oft Flügel an den Schultern, daß sie uns halb wie Engel, wie selige Geister erscheinen, denen nur allzuwenig vom Erdenstaub anhaftet. Die Milton'schen Engel und Geister hingegen haben zu wenig Ätherluft getrunken, sie kleben an der Erde fest und schleppen so viel Menschlichkeit und Realismus im Staube hinter sich, und Gott-Vater selbst erscheint so sehr wie ein Irdischer, daß wir zuweilen nicht recht mehr in die Höhe sehen können. Das alles ist zu nah, zu anthropomorph, und bis an die Knöchel wenigstens geht es doch in einen sandigen Rationalismus hinein. Milton versteht es nicht, so glücklich wie Calderon das letzte große Geheimnis alles Religiösen zu wahren und die Pforte zum Allerheiligsten verschlossen zu halten. Er weiß wirklich allzu genau Bescheid in den himmlischen Einrichtungen und Verhältnissen, fast so genau wie in den englischen Staatseinrichtungen und in der Küche seines eigenen Haushalts. Er behauptet mit Entschiedenheit, daß auch die Engel essen, und setzt genau auseinander, was und wie sie essen:

Digitized by Google

Sie ſetzten ſich und aßen von den Speiſen,
Der Engel nicht nur ſcheinbar, wie ein Nebel,
So wie's die Meinung gottgelahrter Herr'n,
Nein, mit des wahren Hungers Thätigkeit,
Verdauend dieſe Koſt in Licht zu wandeln;
Was rückbleibt, dunſtet leicht bei Geiſtern aus.....

Der chriſtliche Himmel Miltons hat, was das menſchliche Weſen der Bewohner angeht, doch ſehr viel Ähnlichkeit mit dem Homeriſchen Götterhimmel, und wenn wir von dem großen Krieg zwiſchen den Engeln des Lichtes und den abtrünnig gewordenen Scharen des Satans leſen, von den Kriegsberatungen und Ratsverſammlungen, den ausgeſtellten Wachtpoſten und den Wachtfeuern, den Schlachtordnungen und Kriegsliſten, — wenn wir hören, daß die böſen Geiſter den guten am zweiten Tage der Schlacht beſonders dadurch gefährlich wurden, daß ſie Kanonen ins Feld ſtellen konnten, oder daß auch die Engel wohl verwundet werden können, die Wunden jedoch ſofort heilen u. ſ. w. u. ſ. w., ſo hat dieſe Verſtändigkeit, dieſer Realismus etwas gar zu Unheimliches an ſich. Die Phantaſie hat ſich an dem Dichter gerächt und ihm manches Schnippchen geſchlagen dafür, daß er ſie etwas geringſchätzig eine „niedre Kraft" nannte.


Paradiſe loſt.
A
POEM
Written in
TEN BOOKS
By JOHN MILTON.
Licenſed and Entred according to Order.
LONDON
Printed, and are to be ſold by Peter Parker under Creed Church neer Aldgate; And by Robert Boulter at the Turks Head in Biſhopſgate-ſtreet; And Matthias Walker, under St. Dunſtans Church in Fleet-ſtreet. 1667.

Titelblatt der Originalausgabe von Miltons „Verlorenem Paradies" vom Jahre 1667.
Nach einem Exemplar des Britiſchen Muſeums zu London. Erſt in der zweiten Ausgabe vom Jahre 1674 iſt das Gedicht in zwölf, nicht wie hier in zehn Bücher eingeteilt.

Dafür aber beſitzt Milton ein paar andere Rieſenflügel, die ihn zu gewaltigen Höhen emportragen, die Rieſenflügel der Begeiſterung:

„Sie, die in friſchen Auen lebt.
Vor allen ſie, die droben ſchwebt
Mit Schwanenſang und Adlerſchwung,
Die ſtürmiſche Begeiſterung..."

Digitized by Google

Die durch und durch enthusiastische Seele eines Äschylos und eines Dante lebt auch in ihm. Begeisterung erblüht nur aus einer wahrhaft freien Seele, nur aus der Selbständigkeit und aus einem stark ausgeprägten Ichbewußtsein. Begeisterung ist ein Talent, das nur Heldennaturen besitzen. All das Klare, Verstandesmäßige und teilweise Nüchterne der Milton'schen Poesie hängt mit des Dichters tiefem puritanisch-protestantischen Freiheits- und Ichgefühl zusammen. Dieses macht ihn zunächst zu einem Kritiker. Wie all die großen, wahrhaft religiösen Naturen, die Religionsstifter selbst und dann die Religionsdichter, der Sänger des „Hiob", Äschylos, der Perser Rumi, Dante, zieht er, ein ursprünglich revolutionärer Geist, ohne alle Furcht Gott zunächst einmal vor seinen Richterstuhl. Nicht er hat sich vor Gott, sondern Gott hat sich vor ihm zu verantworten. Und Milton ist dabei keineswegs gewillt, sich wie der Dichter des Hiob durch eine bloße Machterklärung den Mund zustopfen zu lassen. Er will ganz klar und deutlich sehen und erkennen und weist jeden Versuch nach der Errichtung einer absolutistischen Herrschaft zurück. Daher besitzt er auch nur wenig Respekt vor dem letzten Unsagbaren und Dunklen, dem großen Geheimnisse Gottes, das kein Mensch verstehen kann. Gott darf und soll keine Geheimnisse besitzen. Das sind vielleicht nur Winkelzüge des Angeklagten, mit denen er eine schlechte Sache, sie verwirrend, zu verteidigen sucht. Diese Respektlosigkeit vor dem Mysterium unterscheidet den puritanisch-protestantischen Milton aufs tiefste von dem wundergläubigen und visionären spanischen Katholiken Calderon. Calderon läßt sich wie der Dichter des Hiob den Mund zustopfen. Er fühlt, daß Gott zu hoch ragt, um ihn zu verstehen, und unterwirft sich schweigend. Er erkennt alle und jede absolutistische Herrschaft an, den Gehorsam gegen die Gebote der Kirche, wird kurz und gut zum zitternden Sklaven, der sich überall von „Kreuzen" und „Dolchen" umgeben sieht. Milton bleibt aufrecht stehen, immer ein Mann, immer ein stolzer germanischer Herr, ein germanisches Ich, ein echter Puritaner, ein freier Christenmensch, der sein eigener Priester ist, alles Pfaffen- und Kirchentum haßt. Calderon unterwirft sich unter Gott, Milton erhebt sich über ihn. „Das verlorene Paradies" ist im Grunde nichts als eine große Verantwortungsrede Gottes vor dem Richterthrone des Menschen, der dem Angeklagten die Frage vorlegt: „Warum hast Du die Sünde in die Welt kommen lassen? Warum haben wir das Paradies verloren?" Und Gott antwortet keineswegs: „Wie kannst Du, elender Irdischer, mich meistern wollen, glaubst Du überhaupt, mich verstehen zu können?" Nein, er steht peinlich Rede und Antwort, er führt seine Verteidigung mit der Kunst eines geschickten Juristen, er redet nichts, was nicht der menschlichen Fassungskraft vollkommen zugänglich wäre, er redet, wie gesagt, fast zu menschlich. Er läßt nur die Fragen offen, über die sich auch die Wissenschaft und Weltanschauung des 17. Jahrhunderts noch nicht klar war.

Digitized by Google

Die Gerichtssitzung endet mit einer vollkommenen Freisprechung des Angeklagten. Er konnte nicht anders handeln, als er gehandelt hat. Gott ist in Wahrheit der Allgütige, der Allweise, der Allgroße, der Herr aller Herren. Der Dichter ist sich bewußt, daß er seinem Ich nichts vergeben hat, daß er seinen Verstand scharf zusammen hatte und von der Phantasie sich keinen Augenblick übertölpeln ließ. Er weiß, daß er die Kritik gründlich handhabte, mit dem höchsten Mut, der letzten Rücksichtslosigkeit, ein Freier, ein Großer, der niemand fürchtete, auch Gott nicht. Eine so ernste, freie Kritik verwandelt sich, sobald sie anerkennt, in die höchstgesteigerte Bewunderung. Je leidenschaftlicher jene war, um so leidenschaftlicher ist auch diese. Ein Feuerstrom durchglutet die Seele Miltons. Wie einst Äschylos, so stieg auch er aus dem dunklen Thal der Zweifel und Fragen mühsam, einer von den Söhnen des Prometheus, empor, und siehe da, plötzlich sieht er alle Gipfel erhellt, unendliches Licht flutet in seine Augen, und in aller Nacktheit enthüllt, schaut er die Wahrheit und Gott. Das tiefste Sehnen seines Herzens ist gestillt, er weiß, was die letzte, höchste Wahrheit ist, er hat Gott erkannt. Und ein Jubelschrei entringt sich seinem Munde, nur ein einziger großer Triumphgesang auf das Ideal aller Ideale wird von nun an aus seiner Brust emporsteigen. Alles Zersplitternde, alles, was die Kräfte der menschlichen Seele zumeist verwirrt, sie bald diesem, bald jenem Ziele zulenkt, fiel von ihm ab, und der ganze Wille strafft sich auf das eine zusammen: die Anbetung Gottes, die Vereinigung mit Gott. Ein Charakter im höchsten Sinne des Wortes steht vor uns, eine vollkommen einheitliche, abgeschlossene Persönlichkeit, die, ohne nach rechts und links zu sehen, ohne alle Furcht, ohne alles Zaudern, eins in Gesinnung und That, auf das von ihr erkannte Ideal vorwärts stürzt, um es zu erobern und in die Wirklichkeit überzuführen. Sein eigenes, höchstes Ich wohnt in dem Gott, den er erkannt hat. Ein Gott ist es, dem, wie Milton, die Freiheit, die Selbständigkeit über alles geht, ein germanischer Gott, dem keine andere Anerkennung und Heerfolge etwas gilt, als die freie Heerfolge eines freien Menschen. Darum gab er ihm als höchstes Gut den freien Willen. Und zu einem germanischen Kämpfer, zu einem streitbaren Heros, wie Milton selber einer war, hat Gott den Menschen gemacht. In eine Welt voller Teufel hat er ihn hineingestoßen. Unablässig tobt die Schlacht zwischen den Geistern der Nacht und des Lichtes. Die Wangen des Dichters glühen von der Schlachtfreude, immer und immer wieder gegen Satan anreiten zu können. Calderons religiöse Poesie wurzelte im Pessimismus, die Milton'sche in der freudigen Bejahung des Lebens. Der Spanier sieht den Menschen für einen Gefangenen an, und er verurteilt das Leben als einen Traum, alles Irdische erscheint ihm gemein und niedrig. Der Milton'sche Christ weiß nichts von Schicksalskreuzen und -Dolchen, gegen die er machtlos ist, vielmehr wie ein hell-

Digitized by Google

äugiger Siegfried, seiner Kraft sich bewußt, geht er dem Drachenkampf entgegen. Mit Oliver Cromwell spricht er: „Vertraut auf Gott und haltet das Pulver trocken.“ Der Mensch ist das Ebenbild Gottes und unvertilgbar in ihm die alte, ursprüngliche Herrlichkeit, die er einst im Paradiese besaß. Noch immer ragt er mit seinem Haupt in den Äther hinein. Und selbst der Satan verleugnet nicht seine göttliche und himmlische Abstammung. Miltons Poesie ist ein Triumphgesang auch auf die Herrlichkeit des Irdischen. Nicht nur der Mensch, selbst das Kleinste und Geringste trägt eine Gottnatur in sich. So hat jener oft prosaisch-nüchterne Anthropomorphismus Miltons auch wiederum eine tiefere und großartige Bedeutung. Der heißhungrig einhauende und verdauende Engel ist in der That von dem Menschen nicht so sehr verschieden. Tiefsinnige Entwickelungsgedanken, gemahnend an die Lehren unserer neuen Naturwissenschaft, tiefsinnige Erkenntnisse von der Einheit aller Dinge, ihrer Umformung und der rastlos fortschreitenden Vervollkommnung alles Daseienden schlagen an unser Ohr:

. . . . . Alle Dinge sind
Erschaffen zur Vollkommenheit und alle
Aus einem ersten Stoff mit mannigfacher
Gestaltung und verschiedenen Wesensgraden;
Und bei den Wesen, welche Leben fühlen,
Mit Lebenskraft begabt; das Feinere,
Geläuterte, mehr Geistige steht Gott nah',
Wo nicht, so strebt es, näher ihm zu kommen,
Ein jedes in der angewies'nen Sphäre,
Bis sich der Leib zum Geist emporgeschwungen,
Ein jegliches Geschlecht in seinen Grenzen.
So spricht der Stengel aus der Wurzel freier,
Aus diesem keimt das Blatt noch luftiger,
Zuletzt haucht die entfaltet schöne Blume
Den geist'gen Duft; die Blüte samt der Frucht,
Der Menschen Nahrung, stufenweis verfeinert,
Sie schwingen sich zu Lebensgeistern auf,
Zu tierischen, zu geistigen; verleihen
Dem Leben Sinn, Verstand und Phantasie;
Dadurch erhält die Seele die Vernunft,
Und die Vernunft ist selbst ihr Wesen, schließt
Und schaut . . . .“

(Verlorenes Paradies.)

So trägt die ganze Weltanschauung und Poesie Miltons einen heldischen Zug, einen männlich-thätigen Charakter. Sie lebt und webt in der Bewunderung und Begeisterung. Das Begeisterte hat der Dichter noch gemeinsam mit den großen Bewegungsmännern, den Künstler- und Prophetennaturen des 16. Jahrhunderts, und wo dieses in seine Phantasie hineinschlägt, da wird sie zur echten Renaissancephantasie; machtvoll, gestaltungskräftig erhebt sie sich zu den gewaltigsten Höhen, durchschweift die Himmel und die Erde, starrt mit ungeblendeten Augen in das Licht der kreisenden Sonne und Sterne und feiert die Schönheit der Welt in begeisterten Hymnen, Riesengestalten voll innerer Wahrheit schafft sie, wie das Drama

Digitized by Google

der Eliſabethaner, den Satan und ſeine Höllenſcharen, die Engel des Lichtes. Berührt vom Hauche des 17. Jahrhunderts, ſchrumpfen ihre Flügel zuſammen, ſinkt die Dichtung aus der Höhe herab und kriecht oft

John Milton was born the 9th of December
1608 die Veneris half an howr after 6 in the
morning
Christofer Milton was born on Friday about
a month before Christmass at 5 in the morning
1615
Edward Phillips was 15 year old August 1645
John Phillips is a year younger about Octob.

My daughter Anne was born July the 29th
on the fast at ev'ning about half an houre
after six 1646
My daughter Mary was born on Wednesday
Octob. 25th on the fast day in the morning about
6 a clock 1648.
My son John was born on Sunday March the
16th about half an hower past nine at night 1650
My daughter Deborah was born the 2d of May
being Sunday somwhat before 3 of the clock in the
morning 1652.
~~His~~ my wife hir mother dyed about 3 days after. And my
son about 6 weeks after his mother.
Katherin my daughter, by Katherin my second wife, was
borne ye 19th of October, between 5 and 6 in ye morning,
and dyed ye 17th of March following, 6 weeks after hir
mother, who dyed ye 3rd of Feb. 1657

Fakſimile einer eigenhändigen Niederſchrift von John Milton,
biographiſche Notizen über ſich ſelbſt und ſeine Familie enthaltend.
(Nach dem Original im Britiſchen Muſeum zu London.)

Digitized by Google

nüchtern am Boden hin. Ein allzu Verſtandesvolles, ein mehr Heſiodiſches als Homeriſches Element legt ſich lähmend auf die eigentlich künſtleriſche Geſtaltungskraft. Statt anſchaulicher Sinnlichkeiten erhalten wir Reflexionen und Betrachtungen, Reden ſtatt der Bilder. Adam und Eva, die erſtgeborenen Menſchen, nehmen das Weſen eines frommen puritaniſchen Ehepaares an, deſſen höchſte Leidenſchaft eine theologiſche Unterhaltung, das Anhören einer Predigt oder einer gelehrten Vorleſung ausmacht. Die Geſtalten der Dichtung und damit die Dichtung ſelber verſchwindet, und für längere Zeit ſteht an ihrer Stelle der Dichter, der kein Dichter mehr iſt, ſondern ein Lehrer und Prediger, ein Erläuterer und Deuter, ein Philoſoph des proteſtantiſchen Chriſtentums. Auch darin ſteht Miltons Epos der göttlichen Komödie Dante's nahe und ebenſo der Äſchyleiſchen Tragödie: ſie hat das Tendenziöſe, das Belehrende, Wiſſenſchaftlich-Philoſophiſch-Theologiſche, ſie hat ihre Erkenntnis und Weltanſchauung nicht rein in Kunſt umſetzen können. Die Namen Äſchylos, Dante und Milton muß man überhaupt immer zuſammennennen. Als Dichter und als Menſchen ſind ſie wie aus einem Blut und Stamm entſproſſen. In ihren Schöpfungen wie in ihrem Leben tritt immer vor allem groß eines hervor, ihr Charakter, und in der Geſchichte der Weltpoeſie erſcheinen vor allem dieſe drei als die Charaktere aller Charaktere.

Am 9. Dezember 1608 wurde John Milton zu London als Sohn eines wohlbegüterten und feingebildeten Notars geboren, in deſſen Haus Kunſt und Wiſſenſchaft die edelſte Pflege erfuhren. Der lernbegierige Knabe erhielt zuerſt im väterlichen Heim, dann in der St. Pauls-Schule und ſpäter auf der Univerſität Cambridge die gediegenſte Erziehung. Er lernte zahlreiche, darunter auch mehrere orientaliſche Sprachen beherrſchen, und mit Inbrunſt verſenkte er ſich in das Studium der antiken Poeſie, ſowie der Poeſie der Gegenwart und letzten Vergangenheit. Nach ſeinem eigenen Geſtändnis übte Spenſer größeren Einfluß auf die Ausgeſtaltung ſeiner Kunſt aus, und wahlverwandt iſt er dieſem in der Freude an der Landſchaftsſchilderung, die bei Milton zum Entzückendſten gehört, und in welcher noch der Geiſt der Renaiſſancepoeſie vollkommen lebendig fortwirkt. Ein Blick in ſeine Werke genügt, um die ſtarken Einwirkungen der bibliſchen Poeſie, der antiken Dichtungen, vor allem auch der griechiſchen Tragiker herauszumerken. Damals legte der Dichter den Grundſtock zu ſeiner großen, das Wiſſen der Zeit umfaſſenden Gelehrſamkeit, welche das Staunen der Zeitgenoſſen ausmachte. Reiſen in Frankreich, in der Schweiz und in Italien förderten ſeine geiſtige Entwickelung. In dieſer Zeit entſtanden verſchiedene Oden und Elegien, Sonette, die beiden Gedichte „L'Allegro“ und „Il Penſeroſo“, eine Gelegenheitsdichtung „Arcades“ und das an dichteriſchen Schönheiten reiche Maskenſpiel „Comus“, eine allegoriſche lyriſch-epiſche Dichtung in äußerlich dramatiſcher Form, welche die Rettung der Tugend vor den Verſuchungen der Sinnlichkeit darſtellt.

Digitized by Google

Die in der Heimat ausgebrochenen Unruhen, welche zuletzt den Sturz des Königtums herbeiführten, riefen ihn nach England zurück. Die großen Streit- und Kampfjahre beginnen, in welchen Milton, im Angesicht von ganz Europa, den von allen Seiten auf ihn eindringenden Kämpen des Absolutismus gegenüber die Sache des englischen Volkes und des Puritanismus verfocht, der freieste Mann des Jahrhunderts, der all den Knechtschaftsideen seines Zeitalters gegenüber die Rechte der Persönlichkeit und Selbständigkeit verteidigte und jede Art von geistiger Unterdrückung bekämpfte. Schon ist er ein beredter und feuriger Befürworter der Preßfreiheit und des Rechtes der Ehescheidung, idealer Forderungen, die sich noch nicht einmal unser Jahrhundert vollkommen errungen hat. Milton erscheint uns als der eigentliche Vollmensch dieses Zeitalters. Er ist der humanste und idealste Geist unter all den damaligen Bewegungsmännern. Die kommende Entwickelung bewegte sich in den Bahnen seiner Anschauungen. Und die Herrschaft des Puritanismus wäre vielleicht noch lange hin unerschütterlich gewesen, wenn sich dieser die ganze reiche und weite Bildungswelt seines erleuchtetsten Geistes erschlossen hätte, hätte er den gesunden Frohsinn, die Künstlernatur und den Schönheitssinn eines Milton verstehen gelernt und teilgenommen an den Entzückungen des Dichters über die Herrlichkeit der Welt und des Menschen, anstatt in ewiger Zerknirschung, in ständigen Gewissensqualen, in unaufhörlicher Furcht vor der Erbsünde zu seufzen und die Augen über die Lust der Welt zu verdrehen. Mit allen seinen großen künstlerischen Instinkten stand Milton auch in der Welt des Puritanismus einsam da; er sah, von diesem bedroht, was für ihn mit das höchste Gut der Menschheit ausmachte. In diesen Jahren des Kampfes, in denen der Prosaschriftsteller, der Journalist und der Gelehrte, der Staatsmann und Politiker, der Erzieher, der Theologe und der Jurist seine glänzendste Thätigkeit entfaltete, und welche etwa die Zeit von 1640 bis 1660, bis zum Beginn der Restauration, umfassen, hat der Dichter nur wenig geschaffen, einige Psalmenübersetzungen und eine Reihe von Sonetten. 1643 verheiratete er sich mit Mary Powell. Bekanntlich war die Ehe eine sehr unglückliche, wie überhaupt Milton von seiner Familie wenig Freude erfuhr. Er, der von der Ehe nicht hoch genug denken konnte, der die idealsten Bilder des höchsten und reinsten Eheglücks entwarf, sollte von diesem Glücke nur träumen und phantasieren dürfen. 1649 ward er zum lateinischen Staatssekretär ernannt, erblindete 1652 infolge der langen Nachtarbeiten, denen er sich schon in früher Jugend hingegeben hatte, und heiratete 1656 zum zweitenmal. Doch schon zwei Jahre später ward ihm Katharina Woodcock durch den Tod entrissen. 1663 wagte er es dann, zum drittenmal eine Ehe einzugehen. Der Sturz der Herrschaft des Puritanismus bezeichnet die letzte große Wendung im Leben Miltons. Die Restauration entsetzte ihn 1660 seiner Stellung und

Digitized by Google

verſuchte, ihm den Prozeß zu machen, mußte ihn aber nach einigen Monaten Gefangenſchaft wieder freigeben. Bei einem Charakter wie dem ſeinen braucht man eigentlich nicht hervorzuheben, daß er in dieſer Zeit der Not und Bedrängung, da ſo viele nicht raſch genug ihre Geſinnung wechſeln konnten, ſich ſelber und ſeinen Idealen treu blieb. Er ſtarb am 8. November 1674. In der Einſamkeit und Zurückgezogenheit, inmitten einer Welt von Feinden, mit der Not kämpfend, ſchrieb er ſeine großen Dichtungen: „Das verlorene Paradies“ (1658—65), „Das wiedergewonnene Paradies“ und das bibliſche Drama „Samſon Agoniſtes“, welch letzteres ſich aufs engſte an die Formen der Äſchyleiſchen Tragödie anlehnt und auch den großen, erhabenen Geiſt des Äſchylos atmet. Wie dieſer eine Prometheus- und eine Zeusſeele in ſich trägt, ſo auch Milton. Nur ſo konnte er der Geſtalt des Satans im „verlorenen Paradies“ jenes großartige und imponierende Weſen verleihen, jenen heroiſchen Zug, der dieſen ſo ſcharf von dem Calderon'ſchen Teufel unterſcheidet, welch letzterer eigentlich ein dummer Teufel iſt und bleibt. Im „verlorenen Paradies“ behandelt der Dichter die bibliſche Erzählung vom Sündenfall des erſten Menſchenpaares, und in kunſtvoll eingeflochtenen Epiſoden die Geſchichte vom Fall der Engel und der Erſchaffung der Welt, während er in dem „wiedergewonnenen Paradies“, an das Neue Teſtament ſich anlehnend, den Sieg Chriſti über den ihn verſuchenden Satan darſtellt. Beide Dichtungen gehören zu dem Gewaltigſten und Eigenartigſten, was die Kunſt aller Zeiten und Völker hervorgebracht hat, doch iſt jene die großartigere und umfaſſendere. Man muß ſie nur aus ſich ſelbſt zu verſtehen verſuchen und mit ihrem eigenen Maße meſſen. Elemente des Homeriſchen Epos vereinigen ſich hier mit denen des Heſiodiſchen, der alten babyloniſchen Izdubardichtung und der Lucrez'ſchen Lehrdichtung „De rerum natura“. Eine landſchaftlich-idylliſche Poeſie wächſt ſich zu einem mythologiſch-kosmogoniſchen Religionsepos aus, welches zugleich ein Epos des geſamten Wiſſens, der Erkenntniſſe und Weltanſchauung des 17. Jahrhunderts vorſtellt, und wie die Dante'ſche Komödie in mächtigen Bildern eine Erlöſungslehre entrollt, die in ihrem Kern und Weſen eine allgemein menſchliche iſt und auch über die bloß chriſtliche Welt hinauswächſt. Einer rein künſtleriſchen Kritik ſpotten ſolche Dichtungen; ſie zerſprengen allzu enge Kunſtformen und Kunſtgeſetze und halten ſich an der Erkenntnis, daß die Poeſie mehr als eine Kunſt iſt, auch Religion, Philoſophie und Wiſſenſchaft. Man kann auch ihnen gegenüber die reinen Kunſtforderungen aufrecht erhalten, ohne daß man ihrer Wertſchätzung damit zu nahe tritt.

Während Milton durch ſeine reiche Bildung, ſeine ganze künſtleriſche Natur hoch über die Welt des Puritanismus emporſteigt, verkörpert John Bunyan (1628—1688), Sohn eines armen Keſſelflickers, der als Knabe das Handwerk ſeines Vaters erlernte und ſpäter als Prediger der Baptiſten-

Digitized by Google

ſekte angehörte, die eigentlich volkstümlichen, religiöſen Stimmungen der Revolutionsjahre. Sein eigenartiges und auch künſtleriſch-feſſelndes Proſagedicht „Des Pilgers Reiſe“ gehört noch heute in England zu den meiſtgeleſenen Erbauungsbüchern. Allegoriſierend erzählt es von der Reiſe des Herrn Chriſtian nach Neu-Jeruſalem, d. h. von der Wanderung des Menſchen, der, von Sünde und Verſuchung bedroht, den gerechten Kampf kämpft und zuletzt zur Gnade und zur ewigen Seligkeit gelangt. Ein pſychologiſch-merkwürdiges Buch, wie auch Bunyans Selbſtbiographie, viſionären und ekſtatiſchen Charakters und wie alle derartigen Bücher von einem ſehr ausdrucksvollen Realismus, dem die ſchärfſten und lebendigſten Schilderungen gelingen.

John Bunyan.
Nach einem Stich von J. E. Haid.

Die Reſtauration in England.

Wie jede Reaktion und Revolution in der erſten Zeit nach dem Siege unduldſam, fanatiſch und aufs äußerſte tyranniſch aufzutreten pflegt, ſo wollte auch die puritaniſche über Nacht alles Greuelweſen des Satans ausrotten. Der finſtere Geiſt, die einſeitige Weltanſchauung der Heiligen Gottes widerſtrebten jedoch allzu ſehr den ewigen und natürlichen Empfindungen der menſchlichen Bruſt; und nicht zu lange konnte ſich eine Kulturnation von dieſen bildungs- und kunſtfeindlichen, kleinbürgerlich-beſchränkten Geiſtern, unter denen es nur einen Milton gab, beherrſchen laſſen. Nur die eiſerne Fauſt, die Heroennatur eines Oliver Cromwell hielt den puritaniſchen Staat aufrecht. Als er ſeine Augen ſchloß (1658), brach das Gebäude jäh zuſammen. Noch waren keine zwei Jahre nach ſeinem Tode verfloſſen, und Karl II. hielt triumphierend ſeinen Einzug in London. Jubelnd warf ſich das Volk in ſeiner Kurzſichtigkeit von neuem den Stuarts in die Arme, freilich um nur zu bald wieder enttäuſcht zu werden. Hatte der rote Schrecken der Revolution das Henkerbeil zu Hilfe gerufen, grauſamer, rach- und verfolgungsſüchtiger, blutgieriger noch war wie immer der weiße Schrecken der Reaktion. Cromwells Leiche ward geſchändet, ein Milton ins Gefängnis geſteckt, Bunyan ſchmachtete zwölf Jahre im Kerker, Algernon Sidney's Haupt (1617—1683), des Verteidigers der Lehre von der Volksſouveränität, fiel unter dem Beil. Macaulay nennt die Zeit der Reſtauration der Stuarts die ſchmachvollſte Epoche der engliſchen Geſchichte. Am Hofe Karls II. und unter ſeinen Kavalieren gelten die äußerſte Brutalität und Roheit, eine viehiſche Schamloſigkeit und die ausſchweifendſte Wolluſt als die eigentlichen Zeichen, an denen ſich ein treuer, dem König und der Regierung ergebener Unterthan erkennen läßt. Nach den freudeleeren puritaniſchen Faſtentagen erſcheint das Volk und die Geſellſchaft Englands wie von einem Krampf, wie von einer wilden Raſerei erfaßt zu werden. Mit inſtinktiver Wut ſtürzt man ſich auf alles, was dem Menſchen ſonſt als etwas Ideales gilt. Tugend, Sittlichkeit, Frömmigkeit, Scham, Anſtand, Edelſinn, Begeiſterung, Liebe, Freundſchaft, Güte, Weisheit: mit einer gewiſſen Tollwütigkeit beſchimpft man ſie, überſchüttet ſie mit Hohn und Verachtung, tritt man ſie mit Füßen in den Kot. Und dieſer Geiſt, dieſe Geſinnung zerſetzt auch die Litteratur. Wäre ſie nur ſinnlich, frivol und üppig, — leichtlebig, genußſüchtig, frohweltlichen Geiſtes! Aber es fehlt der Sinnlichkeit an Geſchmack, — an Friſche. Sie hat etwas Abgeſtandenes, Greiſenhaftes und Verlebtes, — und wieder etwas Tieriſch-Brutales. Sie ſtreift an eine viehiſche, bluttrunkene Luſtmörder-Sinnlichkeit heran. Jedes geiſtige und ideelle Element fehlt. Ein inhumaner Geiſt, ein gewiſſer Barbarismus kommt überall zum Durchbruch. Die Litteratur des Reſtaurationszeitalters trägt vor allem eine niedrige Stirn. Es mangelt

Digitized by Google

den Leuten an Intelligenz. Es ſind unciviliſierte Geiſter, ohne eigentliche Bildungs- und Kulturintereſſen, ohne philoſophiſche Neigungen. Sie haben nur einen Körper, deſſen Begierden geſtillt ſein wollen. Die brutal-materialiſtiſche, in roher Sinnlichkeit wurzelnde Philoſophie eines Hobbes, die jedes Ideal, jede Erhebung und Begeiſterung unmöglich macht, leuchtet über ihr.

Samuel Butlers (1612—1680) ſatiriſch-komiſches Epos „Hudibras“, das Lieblingsbuch der Kavaliere Karls II., läutet die neue Zeit ein. Der Dichter giebt dem toten Löwen des Puritanismus den Eſelstritt. Hölzern und trocken klingt ſein Gelächter hinein in Miltons erhabene und begeiſterte religiöſe Hymnen. Butler lehnt ſich an den „Don Quijote“ des Cervantes an und verſpottet in ſeinem fahrenden Jammerritter Sir Hudibras und deſſen Knappen Ralph mit burleskem Poſſenwitz, karrikierend, witzelnd und zotend, die Presbyterianer und Independenten. Sein Buch hat großen ſittengeſchichtlichen, doch weniger künſtleriſchen Wert. Butler verſteht nicht zu geſtalten; er iſt Schriftſteller, doch kein Poet. Er beſchreibt und disputiert, doch kann er nicht erzählen. Die Handlung iſt arm und eine Kompoſition fehlt.

Samuel Butler.
Nach einem Stich von Bollinger.

Das von den Puritanern geſchloſſene Theater öffnet von neuem ſeine Pforten, und die erſten Schauſpielerinnen erſcheinen auf der engliſchen Bühne. Auch glänzende Dekorationen giebt es nun zu ſehen, und alles macht einen glänzenderen Eindruck. Die letzten Dramatiker der großen Zeit haben ihre Augen geſchloſſen, und ein neues Geſchlecht wuchs heran, von anderem Geſchmack und anderen Neigungen. In der alten Dichtung ſteckte allerdings ſo viel echt nationaler Geiſt, eine ſo reiche Fülle elementarer Poeſie, daß die irgendwie volkstümlich und künſtleriſch empfindenden Naturen ihrem bezwingenden Eindruck ſich nicht völlig entziehen konnten. Der Glanz eines alten Ruhmes umſtrahlte die Häupter eines Shakeſpeare, eines Ben Jonſon, eines Beaumont-Fletcher und Ford. Man fühlte noch immer etwas Verwandtes mit ihnen. Und doch platzte immer wieder, wenn eine

dieſer alten Dichtungen im Theater aufgeführt wurde, plötzlich unter den Zuſchauern ein lautes Lachen aus; man ſchüttelte den Kopf über die unglaublichen Geſchmackloſigkeiten dieſer Könige von geſtern, man glaubte nicht mehr an ihre Helden und Heldinnen und entſetzte ſich über die wilde Phantaſie und noch wilderen Formen. Dieſen Kavalieren, die nichts ſo Schlimmes darin ſahen, ihre Frau und Geliebte mit einem anderen zu teilen, mußte die Eiferſucht eines Othello lächerlich erſcheinen, lächerlich die junge Liebesglut eines Romeo und einer Julie. Die aus Frankreich heimkehrenden Stuarts brachten die Bewunderung franzöſiſcher Sitten und Kultur mit in ihr Vaterland heim. Ludwig XIV. war auch ihnen die Sonne, zu der ſie ſtaunend emporblickten. Alles, was den Stempel des franzöſiſchen Geiſtes trug, ſchien ihnen das denkbar Vollendetſte zu ſein. Die Nachahmung und Nachäffung des Franzoſentums ward zur Mode. Wie überall in Europa, ſo unterwarf man ſich auch in England dem franzöſiſchen Geſchmack, und die Sturmflut des Romanismus überſchwemmt die letzten Bollwerke des Germanismus. Der Mathematikergeiſt des 17. Jahrhunderts verdirbt den Geſchmack an Shakeſpeare. Man verſteht nicht mehr die Natur und die Urſprünglichkeit, den freien und leidenſchaftlichen Menſchen der Vergangenheit. Man will Form und Regel, Vorſchriften und kalte Verſtändigkeit.

HUDIBRAS

THE FIRST PART.

Written in the time of the late Wars.

LONDON.

Printed by *J. G.* for *Richard Marriot*, under Sain *DunStan's* Church in *Fleetſtreet*. 1663.

Titelſeite der Originalausgabe des 1663 erſchienenen erſten Teiles von Butlers Hudibras. Der zweite Teil kam 1664, der dritte Teil 1678 heraus. Das Ganze blieb unvollendet. (Nach dem Original im Britiſchen Muſeum zu London.)

John Dryden, der Gottſched der engliſchen Poeſie (1631—1701), tritt ſeit den ſechziger Jahren entſcheidend in den Vordergrund der engliſchen Litteratur, als Reformator der Kunſt, d. h. als Bahnbrecher des franzöſiſchen Geſchmacks. Ein nüchterner Geiſt, der kalte, glatte Verſe drechſelt, froſtige Staats- und Gelegenheitsoden, Satiren und Lehrgedichte und eine lange Reihe von Trauer- und Luſtſpielen. Wie alle derartigen Reformatorengeiſter, denen die echte ſchöpferiſche Kraft abgeht und die nur kritiſch an- und nachzuempfinden wiſſen, glaubt er das Widerſtrebendſte vereinigen zu

Digitized by Google

können. Solche Poeten giebt es zu allen Zeiten. Sie gleichen dem Koch, der die Vorzüge und Eigenschaften eines Beefsteaks à la tartare mit denen eines Chokoladenbonbons vereinigen wollte. Bevor es ihm gelang, wanderte er leider ins Irrenhaus. Das Shakespeare'sche Drama und das klassische Drama der Franzosen — jedes stellt einen Organismus, jedes ist ein in sich abgeschlossenes, natürlich gewordenes Ganzes, in welchem die Vorzüge und Fehler sich gegenseitig bedingen. Dryden, ein feiner kritischer Kopf, ein geschmackvoller Beurteiler, steht Shakespeare kalt gegenüber, — aber er versteht ihn noch ein wenig, er fühlt, wieviel echte und ewige Poesie in ihm steckt; er bewundert das französische Drama, aber er übt auch eine scharfe und gerechte Kritik an ihm aus, er durchschaut seine Mängel. Der theoretische Schluß ergiebt sich leicht. Er will ein Drama schreiben, das die Vorzüge des Shakespeare'schen mit denen des französischen vereinigt. Shakespeare kennt nicht die richtigen Regeln und weiß nichts von Aristoteles. Seine Geschichten wimmeln von Brutalitäten und sind unzusammenhängend, unwahrscheinlich. Die Leute wissen sich nicht anständig und fein zu benehmen. Seine Sprache ist unkorrekt. Dem Drama der Franzosen hingegen fehlt das eigentlich Dramatische; zu arm in der Verwickelung, zu deklamatorisch giebt es statt der Handlungen Erzählungen. Das ist nichts für den englischen Geschmack, der stärkere Erregungen liebt. Aber dabei bleibt Dryden an der Oberfläche stecken. Er schaut nicht die innerlich-wirkenden Kräfte, aus denen das alles hervorwächst. Er versteht Shakespeare's Geistes- und Gefühlswelt nicht und besitzt nicht die höfisch-gesellschaftliche Kultur der Franzosen des 17. Jahrhunderts. Er glaubte genug zu besitzen, wenn er das künstlerische Verständnis inne hatte, aber er arbeitete nicht an seinem Menschen. Seine Innenwelt ist kläglich und sein Drama ein monströses Zwitterding, aus dem altenglischen und französischen Drama zusammengeschweißt.

Es fehlt, wie wir schon gesagt haben, diesen Engländern am Ausgang des 17. Jahrhunderts an Intelligenz. Sie leben ganz nach außen hin und nicht nach innen. Daher bleibt auch das ganze Drama eine Monstruosität, wie das Dryden'sche, ein eklekticistisches Durcheinander von Erinnerungen an die alte Shakespeare'sche und die zeitgenössische französische Dichtung. Ob es sich nun mehr nach der einen oder nach der anderen Seite hinneigt, es hat etwas Hohles und Leeres an sich, wie ein Körper, dem der Atem, die Seele entflohen. Auch die Tragödien Nathaniel Lee's (1657—1692) und Thomas Otway's (1652—1685) wirren beide Stile zum Teil wunderlich durcheinander. Da trifft man auf die kraftgenialischen Züge der Marlowe und Webster, einen oft mächtigen Ausdruck der Leidenschaft, eine unerschrockene rücksichtslose Charakteristik. Aber das sind reine Buchphantasien, möchte ich sagen. Eine äußerliche Kraftmeierei treibt in den Tragödien ihr Wesen. Die Dichter besitzen nicht mehr das Verständnis für die großen und tiefen Ideen, aus denen die alte Kunst der echten Kraft hervorging. Sie wissen sie rein

Digitized by Google

künſtleriſch nachzuempfinden, aber teilen nicht mehr ihr Innenleben. Das Ganze läßt uns kalt, weil wir nicht mehr den Herzſchlag eines Menſchen verſpüren.

Wenn man die Franzoſen bewunderte, ſo beſaß man doch nichts von der wirklichen Eleganz, Delikateſſe und „tendresse“ der Herren und Damen am Hofe Ludwigs XIV. Gerade, was man in den Pariſer Salons am meiſten verpönte, ſuchte die engliſche Litteratur: den ganz rückſichtsloſen brutalen und unverhüllten Ausdruck, die ungeſchminkte naturaliſtiſche Darſtellung. Man verſtellte ſich nicht und ſpielte nicht den Tugendhaften. Die große geſellſchaftliche Heuchelei der Franzoſen des 17. Jahrhunderts war noch etwas Unbekanntes. Man brüſtete ſich mit ſeiner Brutalität und mit ſeiner Sittenloſigkeit, und je unzweideutiger, je grober und deutlicher die Zote klang, deſto höher glaubte man zu ſtehen. Eine gewiſſe germaniſche plumpe Ehrlichkeit bleibt übrig. Die Herrſchaft des franzöſiſchen Klaſſicismus machte ſich zunächſt nur noch in den Äußerlichkeiten, in den Formen, in der dramatiſchen Kompoſition, in der neuen Versbildung und in ähnlichen Dingen geltend; innerlich lebt doch noch manches von dem Geiſt der nationalen naturaliſtiſchen Kunſt fort, die Freude an der möglichſt ſcharfen, lebendigen Wiedergabe der Wirklichkeit, nicht der Innen-, aber der Außenwelt. Das Luſtſpiel dieſer Zeit giebt das ungeſchminkteſte Bild von den Sittenzuſtänden der Zeit. Es ſchildert das Treiben der Geſellſchaft, der Lebemänner und der galanten Frauen mit der vollkommenſten Offenheit, und es verherrlicht deren Treiben, deren Gewohnheiten und deren Anſchauungen. Die Weiber ſind Dirnen, die Männer Wüſtlinge. Man darf von ihnen nichts von einem feineren Empfinden, von Moral und Menſchenwürde oder irgend welchem geiſtigen Leben erwarten. Sie kennen nur den einen großen Phalluskultus. Alles iſt grob und derb, — roh und von einem gewiſſen halbbarbariſchen Charakter. Aber es mangelt den Dichtern nicht an künſtleriſchen Fähigkeiten, an Kraft der Wirklichkeitsdarſtellung, an geſchickter Kompoſition, an witziger Erfindung, an einer lebendig bewegten Wechſelrede. William Wycherley (1640—1715), der derbſte, der ungenierteſte und unverhüllteſte unter dieſen Schriftſtellern der Lebemannswelt, der elegantere William Congreve (1672?—1729) und George Farquhar (1678 bis 1707) waren es vor allem, die das Theater zu einer Art Bordell machten. Aber nur ein Theater, das ein Bordell war, beſaß für die Geſellſchaft der Reſtaurationszeit genug Anziehungskraft. Erſt mit dem Sturz der Stuarts und der Erhebung Wilhelms von Oranien auf den Thron von England gelangte der ſtrengere und ehrbarere Geiſt der bürgerlichen Geſellſchaft von neuem allmählich zur Herrſchaft. 1698 erſchien Jeremy Colliers heftige Anklageſchrift gegen die Unſittlichkeit und Gemeinheit der engliſchen Bühne und brach einem neuen Luſtſpiel, dem moraliſchen Luſtſpiel Bahn, wie es den neuen Zeitſtimmungen entſprach.

Digitized by Google

Die niederländiſche Poeſie.

Das 17. Jahrhundert iſt die Zeit der großen Blüte des Volkes der Niederländer. Es erntete die Früchte des gewaltigen Unabhängigkeitskampfes, den es im 16. Jahrhundert gegen den damals mächtigſten Herrſcher von Europa, den ſpaniſchen Philipp II. und gegen Alba's Soldaten ausgefochten hatte. An politiſcher Macht, an Anſehen und Einfluß, ſowie an innerer Kraft wetteiferte es jetzt mit Frankreich und England, mit denen es obenan im Rate der Nationen ſaß. Frühzeitiger als im übrigen Deutſchland hatte ſich in den niederländiſchen Teilen der bürgerliche Stand zur Geltung zu bringen gewußt, und der Geiſt des ausdauernd-geduldigen, arbeitſam-ſparſamen, handel- und gewerbetreibenden Bürgertums war es denn auch, der in dem Freiheitskriege triumphierte, den Niederländern ihre Unabhängigkeit eroberte, eine Republik, dieſe eigentliche Staatsform des bürgerlichen Patriciertums, errichtete und nun in der Zeit der reichſten Entfaltung aller Kräfte die Macht in Händen hielt. Hier lebte in voller Ungebrochenheit der Geiſt weiter, der im alten Augsburg, im Hans Sachs'ſchen Nürnberg geherrſcht hatte, und hielt das Weſen der bürgerlichen Kultur aufrecht, als dieſe in Deutſchland aufs tiefſte zerfiel und faſt überall in Europa eine abſolutiſtiſch-höfiſche Litteratur aufkam. Der Heringsfang und die Kunſt des Heringspökelns hatte den Reichtum der Holländer begründet und war die erſte Urſache jenes großartigen Wohlſtandes geweſen, der jetzt das Land befähigt hatte, einem Philipp II. Widerſtand zu leiſten, und immer mehr angewachſen, im 17. Jahrhundert das Staunen aller Fremden wachrief.

Die Wiſſenſchaften ſtanden im höchſten Anſehen und in vollkommenſter Blüte. Seit den erſten Anfängen des Humanismus waren, wie wir ſchon geſehen, die Niederlande eine der erſten Pflegeſtätten der klaſſiſchen Studien geweſen. Der Ruhm eines Erasmus von Rotterdam überſtrahlte das geſamte Abendland. Als Prinz Wilhelm I. der Stadt Leyden zum Dank für ihren im Unabhängigkeitskrieg bewieſenen Heroismus die Wahl zwiſchen mehrjähriger Steuerfreiheit und der Gründung einer Hochſchule ſtellte, zog ſie das letztere vor. Und die Univerſität Leyden, 1575 gegründet, war bald zu einem Mittelpunkt für die humaniſtiſche Wiſſenſchaft geworden und zog Gelehrte und Studenten aus aller Herren Ländern an ſich. Bald folgten auch die übrigen Provinzen wetteifernd in der Errichtung von Hochſchulen nach. Zwei Jahrhunderte lang ſtand die altklaſſiſche Philologie der Holländer obenan. Und Namen leuchten uns entgegen wie die eines Juſtus Lipſius, eines Scaliger, Gerh. Jo. Voſſius (1577—1649), Daniel Heinſius (1580 bis 1655), des großen Staatsrechtslehrers Hugo Grotius und zahlreicher anderer. Die Philoſophie aber ſchuf durch den Geiſt Spinoza's unvergängliche Werke.

Digitized by Google

Die Kunst der Malerei erhob sich zu einer seltenen Höhe. Eine echt germanische eigenartige Kunst, die auf einer ganz anderen Grundlage aufbaute als die italienische, in der Darstellung des Intimen, Häuslichen, im vollkommensten Realismus glänzte, blühte empor, und die Werke eines Rubens und Rembrandt, eines Teniers, eines Dow, eines Wouverman, eines Potter müssen uns die deutsche Malerei ersetzen, die nach den Tagen der Dürer und Holbein in der Zeit der Auflösung des Reiches keine Triebe mehr ansetzte.

Das 17. Jahrhundert sehen auch die Holländer für das Jahrhnndert ihrer größten Poeten an. Damals, so scheint es ihnen, brachte die niederländische Dichtung ihr Bestes und Bleibendstes hervor. Politische und soziale Verhältnisse hatten im Mittelalter eine schärfere Trennung der niederländischen und deutschen Sprache herbeigeführt und damit Anlaß zur Bildung einer eigenen Litteratur gegeben, die in der althochdeutschen Zeit mit der unseren noch aufs innigste zusammenhing. Ursachen davon waren das Übergewicht des Franzosentums in den westlichsten deutschen Provinzen und die frühzeitige Heranbildung eines Mittelstandes, während weiterhin nach Osten noch ganz die ritterliche Kultur herrschte. Hier war die Pflege der Dichtkunst noch vornehmlich auf die aristokratische Welt beschränkt, indes in den niederländischen Gebieten die Träger der Poesie schon so gut wie ausschließlich aus den bürgerlichen Kreisen hervorgingen. Diese hielten an ihrer volkstümlichen mundartigen Sprechweise fest, als sich in der ritterlichen Gesellschaft eine allgemeine deutsche, die dialektischen Verschiedenheiten ausmerzende Hofsprache ausbreitete und die Kunstlitteratur eroberte. Sieht man jedoch von Willems Reinaertdichtung*) ab, so hat die mittelalterlich-niederländische Poesie nichts hervorgebracht, das hier nennenswert wäre: Übersetzungen und Bearbeitungen vornehmlich der altfranzösischen Epen des Karolingischen Sagenkreises, von Artus und den Artusrittern, Reimchroniken, Fabliaux, die man hier „Sproke“ nannte, — und „Börde“, wenn sie einen volkstümlich-derberen Charakter trugen. Der Name eines Dirk Potter (gest. 1428) vertritt am glänzendsten die Litteratur des späten Mittelalters, die durch den „Roman von der Rose“ und die Schöpfungen der drei großen Italiener, Chaucers u. a. gekennzeichnet ist. An Boccaccio und Ovid sich anlehnend gab er in seinem „Minneloop“ eine Sammlung poetischer Erzählungen von der erlaubten und unerlaubten Liebe. Das Drama fand natürlich auch bei den Niederländern Pflege. Mysterien und Moralitäten, einige weltliche Schauspiele von abenteuerlich-romanhaftem Inhalt und romanhafter Form, die sogenannten abelen, dann volkstümliche ungenierte Possen und Schwänke — sotternie — machen den Bestand dieser Litteratur aus. Ähnlich wie in Frankreich die confrèries, so bestanden auch hier gleich den Zünften organisierte Gesellschaften, die

*) Siehe Band I, Seite 813.

Digitized by Google

noch vornehmlich die Aufführung von Passionsspielen bezweckten. Aus diesen gingen im 15. Jahrhundert die „Kammern der Rhetorik“ hervor, Vereine, ähnlich den italienischen Akademien und unseren Meistersängergilden, welche sich die Pflege der Dichtung angelegen sein ließen, was sie eben unter Dichtung verstanden. Die Mitglieder dieser Gesellschaften, die Rederijkers, huldigten denselben ästhetischen Anschauungen, wie unsere damaligen kleinbürgerlichen handwerkerlichen Poeten und hielten den Künstler für um so größer, je rascher er Reime zusammenzustoppeln wußte. Der hohlste und mechanischste Formalismus herrschte, jene verzerrte, künstliche, trockene Formspielerei, die sich unnütz alle möglichen Schwierigkeiten in den Weg legte. So reimt in einem dieser Gedichte jedes Wort eines Verses auf jedes Wort eines anderen. Der Inhalt war dafür, wie es nicht anders sein konnte, um so platter und nichtssagender und hatte mit einem künstlerischen Anschauungsvermögen nichts zu thun. In zahlreichen Städten gab es derartige Kammern, von denen jede einen kostbaren Namen sich beigelegt hatte: die zu Ypern nannte sich „Alpha und Omega“, die 1400 zu Antwerpen gegründete „die Violieren“ (Levkojen), die Brüsseler (seit 1401) hieß „das Buch“. Den größten Ruhm erwarb sich in der späteren Zeit die 1517 gestiftete Amsterdam'sche Kammer „de Eglentier“ (der Rosenstrauch), die auf ihrem Wappenbild den Spruch „In Liebe blühend“ trug. Man veranstaltete dramatische Aufführungen, große Festumzüge und glänzende Sängerwettkriege, die sogenannten „Landjuwelen“, Juwelen wegen der ausgesetzten kostbaren Preise, Feste, die alles in allem an unsere heutigen Gesangs-, Turn- und Schützenfeste erinnern. Die Poesie der Rederijkers blühte von 1450—1600, und es fehlt ihr nicht an zahlreichen Dichternamen und noch zahlloseren Erzeugnissen. Aber es war, wie gesagt, künstlerisch wertloses Zeug, was da zusammenkam. Trotz dieser Unfruchtbarkeit in schöpferischer Hinsicht erwarben sich die Kammern der Rhetorik, denen auch Fürsten und andere große Herren angehörten, reiche Verdienste um die Pflege der Bildung und aller höheren Kulturarbeit. Die aufgeklärtesten, die tüchtigsten und besten Männer des Volkes fanden sich in ihnen zusammen. In den Kreisen der Rederijkers trafen die Ideen der Reformation auf den bestvorbereiteten Boden, und die Kammern der Rhetorik waren die Seele des nationalen Widerstandes gegen die Heere Philipps II. und Alba's, der auch eine kraftvolle Kampfeslyrik, „die Geusenlieder“, erzeugte.

Der Widerstand ging vornehmlich von den nordischen Provinzen aus. Ihnen gelang es, das fremde Joch abzuschütteln, während die südlichen, die vlämischen Gebiete in den alten Verhältnissen weiter verblieben. Um der Religion, um der Freiheit willen siedelten deshalb viele der angesehensten, der tüchtigsten und besten Männer und Familien, zahlreiche Gelehrte und Künstler, von Flandern nach Holland. Und waren bisher die südlichen

Digitized by Google

Provinzen mit Antwerpen, Brügge, Gent die eigentlichen Kulturcentren, die Heimstätten von Kunst und Wissenschaft gewesen, so rissen jetzt die großartig aufblühenden, nordischen Städte die geistige Führung an sich. Auch die Poesie nahm einen mächtigen Aufschwung und einen neuen Charakter an.

Viel bedeutet freilich diese klassische Poesie der Niederländer nicht. Sie konnte sich hoch über die der Rederijkers erheben und blieb doch in den niederen Luftschichten stecken. Je mehr dieses Volk im Gebiete der Malerei erreichte, desto weniger in dem der Dichtung. Gerade umgekehrt wie das englische Volk, welches sich so großen Ruhm durch seine Dichtung erwarb und unfruchtbar in den bildenden Künsten blieb. Schon in früher Zeit waren die Niederländer eine Nation von Kleinbürgern, Handwerkern, Händlern und Kaufleuten. Und frühzeitig gelangte daher auch ein kleinbürgerlicher, kaufmännischer Geist zur Herrschaft und bestimmte den Charakter des Volkes. Wir haben bereits gesehen, wie das Aufkommen der bürgerlichen Elemente im 14. und 15. Jahrhundert das ganze geistige Wesen der abendländischen Nationen umformte. Das mußte vor allem bei den Niederländern der Fall sein, die eigentlich von alters her nur einen einzigen Stand, den bürgerlichen Stand, bildeten. Das Nüchterne, Prosaische, Rein-Praktische und auf die nächsten Zwecke des Gelderwerbs Gerichtete, kurz und gut, das Philiströse gewann hier völlig die Oberhand. Man gewöhnte sich daran, jedes Ding nur unter dem Gesichtspunkte des Nützlichen aufzufassen, in seinem Werte für das nächste, unmittelbarste und alltägliche, vorwiegend materielle Leben. Der Zwang, immer und immer zu rechnen, Vorsicht zu üben, zu feilschen und zu handeln, verengerte das Denken und Empfinden. Starke Gefühle, große Leidenschaften konnten in dieser Welt nicht gedeihen. Die Eigenart, die bei dem Aufkommen der bürgerlichen Litteratur von vornherein und am deutlichsten sich geltend macht und bis auf den heutigen Tag ihr geblieben ist, tritt am reinsten in der Poesie der Niederländer hervor. Auch die Dichtung soll ein praktisches Ding sein. Man will aus ihr etwas lernen; sie soll wie die Wissenschaft dem alltäglichen Leben nützen, soll bessern und bekehren, eine didaktische, tendenziöse und moralische Natur vor allem anderen hervorkehren. Jonkbloet, der feinste und ehrlichste Beurteiler seiner heimatlichen, der niederländischen Poesie, hebt mit Recht hervor, was man von jeder eigentlichen und echten philister-bürgerlichen Litteratur sagen kann: „sie hat niemals für ideale Darstellungen geschwärmt“. Sie kennt nicht den rechten Sinn für das Erhabene und Große, — für die Macht der Ideen. Die Kunst des Klein- und Alltäglichkeitsrealismus, die mit dem Emporgehen des bürgerlichen Standes in den europäischen Litteraturen zum Durchbruch gelangte, ist auch die echte und rechte holländische Kunst. Mit was für köstlichen Meisterstücken hat uns da nicht die Malerei dieses Volkes beschenkt.

Digitized by Google

Der Niederländer beſitzt den rechten Scharfblick für das Nahe und Nächſte, die innige Liebe zum Häuslich-Traulichen und Intimen, Gemütlichkeit und einen großen Schatz naiver und urſprünglicher Komik, welche dem Humor ſehr nahe ſteht. Schade nur, daß die klaſſiſche Poeſie gerade dieſes Können nicht ausbildete, ſich ſo ungeheuer über ſich ſelbſt und ihre Fähigkeiten täuſchte und es der Malerei überließ, das wahrhaft nationale Weſen zu entdecken und zu verkörpern.

Es lag im Weſen des Bürgertums, in der Art ſeiner Arbeit, daß es ſich zu großen Verbänden zuſammenthat, Zünfte und Gilden bildete. Nur ein gemeinſames und geſchloſſenes Vorgehen verbürgte den Erfolg. Auch in der Kunſt glaubte man alles durch Vereinigungen zu erreichen. Und ſo blühte denn auch in den Niederlanden das Vereinsdichten vor allem anderen. Eigentlich gab es dort nur ein Vereinsdichten und außerhalb der Kammern der Rhetorik keine Poeſie. Das 17. Jahrhundert hielt noch immer an den alten Überlieferungen feſt. Aber ſolche Zunftkunſt förderte nichts weniger als die Selbſtändigkeit, die Perſönlichkeit und das Ich, welche für das äſthetiſche Schaffen ſo über alles wichtig ſind.

Bis in die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts beherrſchte der Geiſt der ſpätmittelalterlichen Poeſie, durch die Schöpfungen der Rederijker vertreten, die niederländiſche Litteratur, wie er die deutſche beherrſchte. Verhältnismäßig ſpät kommt auch hier der neue Charakter der Renaiſſancedichtung zum Durchbruch. Dieſe neue Poeſie erblühte am Baum des Humanismus und der klaſſiſchen Philologie, welche in den Niederlanden zu ſo großem Anſehen und zu einer das ganze geiſtige Leben beherrſchenden Macht gelangt waren. Und gerade dieſer Glanz der humaniſtiſchen Wiſſenſchaft, der wie überall, zuerſt das äſthetiſche Empfinden befruchtete und weckte, ließ auch wieder die Dichtkunſt verkümmern und verdorren. Die Gräciſten und Latiniſten, für welche die antike Poeſie das Anfang und Ende alles Heiles ausmachte, beherrſchten das Urteil und beſtimmten den Geſchmack. Die Künſtler richteten ſich ängſtlich nach den Weiſungen dieſer Stubengelehrten und ließen ſich von ihnen vorſchreiben, wie man ein Drama aufbauen, wie und was man ſchreiben müſſe. Sie wagten keinen Schritt zu thun, der von dieſen nicht gebilligt wurde; rings ſahen ſie ſich von Büchern umſtellt und hatten nicht den geringſten Ausblick auf die Natur. Die tiefe Geringſchätzung, mit welcher der echte Humaniſt auf das ungebildete Volk und alles Volkstümliche herabſah, ward auch zu einer Eigenſchaft der Dichter. Kurz und gut, es kam ſo gut wie ausſchließlich jene froſtig-akademiſche, ſklaviſch der Antike nachfolgende Poeſie auf, wie ſie vornehmlich die Neulateiner pflegten. Der Form- und Regelzwang der Rederijker hatte ſeit zwei Jahrhunderten allen freieren Aufſchwung unmöglich gemacht, — aber man kam nur unter einen neuen Schul- und Regelzwang. An der Bewunderung und nur allzu peinlichen Nachahmung des ſchlechteſten aller

Digitized by Google

Dramen, des Seneca'ſchen, mußte das niederländiſche rettungslos zu Grunde gehen. Dieſes beſitzt alle Schwächen und Nachteile der klaſſiſchen Tragödie der Franzoſen, und nur ſehr wenig von deren Vorzügen. Der phlegmatiſch-behäbige Holländer hat ſogar nichts von der galliſchen Leichtigkeit und Beweglichkeit. Er verſteht daher nicht wie die Corneille und Racine thea-

Pieter Corneliszoon Hooft.
Nach einem Stich von J. Houbraken nach dem Gemälde von Mierevelt.

traliſch zu wirken, zu ſpannen, zu erregen und dramatiſch aufzubauen. Die Kompoſitionskunſt ſteckt bei Vondel noch in den Kinderſchuhen, ebenſo wie die Charakteriſtik. Sein Drama iſt ein loſes Gewebe von äußeren Handlungen, die zumeiſt noch erzählt und ſchlecht verknüpft und motiviert werden. Es bleibt auf einer rohen Entwickelungsſtufe ſtehen, die mitten-inne zwiſchen dem neulateiniſchen Drama des 16. Jahrhunderts und dem

Corneille's liegt. Die Schwung-, Leidenschafts- und Phantasielosigkeit des Nationalcharakters, die geringe Entwickelung des Sinnes für äußerliche formale, griechische Schönheitsreize, die auch in der Malerei hervortritt, mußte sich rächen, wenn die Dichtung, ihr innerstes Wesen vollkommen verkennend, so wie sie es zumeist that, statt einer realistischen, eine rein idealistische Darstellung anstrebte, aufs Hochtragische sich warf und die glatte Schönheitsform der Antike zum Muster nahm. Die Leidenschaft wird da zur Roheit und Brutalität, das Schauerlich-Scheusälige und Gräßliche gilt, wie bei Seneca, für das Erhabene, das Pathos sinkt auf der einen Seite zur unfreiwillig-komischen Plattheit und Nüchternheit, ins spießbürgerliche Prosaische herab und fällt auf der anderen Seite ins Kreischende, Schwulstige und Bombastisch-Übertriebene. Selbst bei Vondel findet man zahllose solcher Stellen:

„Der Alabaster fleischig, rund,
Des weißen Busens; süßer Bronnen!
Gleich Schafmilch, die zu Käs' geronnen . . . ."

„. . . Seid ihr Krieger, zieht die Schwänze
Nicht erschreckt wie Hunde ein . . ."

„. . Mir scheint, daß wie Mücken
Ihr um die Kerzen fliegt. Das Feuer wird euch rücken
Die Flügel von dem Leib. Ich rat' euch, rat' euch, blast,
Eh' ihr das heiße Muß verschlinget voller Hast . ."

Der reiche Amsterdamer Kaufherr Römer Visscher (1547—1620), Mitglied der Kammer „In Liebe blühend", welcher sich bemühte, der holländische Martial zu werden, und der ihm befreundete Hendrik Laurensz Spieghel (1549—1612), der große Reiniger der Sprache, leiteten die Litteratur ihrer Heimat aus dem alten Rederijkerwesen in die neue antikisierende Richtung hinein. Römer Visschers Töchter, die feingebildete, in Künsten und Wissenschaften wohl bewanderte Anna (1584—1651) und die noch talentbegabtere Marie Tesselschade (1594—1649), durch Geist und liebenswürdige Sitten gleich ausgezeichnet, spielten hier eine Rolle, wie unten in Italien eine Vittoria Colonna. Zu der großen Zahl ihrer Verehrer gehörte auch der Dichter und Geschichtsschreiber Pieter Cornelis-zoon Hooft, der erste der drei Poeten der klassischen Zeit (1581—1647), der als Drost von Muiden das behagliche und epikureische Leben eines vornehmen Künstlers und Gelehrten führte, der zugleich ein grand seigneur war. Sein Haus gab den Sammelplatz für die gesamte damalige Aristokratie des Geistes ab, und er selbst bildete den Mittelpunkt des „Muidener Kreises", der in der niederländischen Litteratur in so hellem Ruhmeslichte erglänzt. Reisen in Italien, Frankreich und Deutschland verdarben ihm den Geschmack

Digitized by Google

an den Reimereien der Rederijker. Er hatte den Italienern das Geheimnis der Form abgelauſcht und gab ſeinen Landsleuten wohllautende, klingende Verſe von ungezwungener Wortſtellung, von gefälligem und leichtem Rhythmus und kunſtvoller in den Reimen zu koſten, wie ſie ſie bis dahin noch nicht kennen gelernt hatten. Und in der neuen gefälligen Form eine

Justus Danckers
excud.

Jooſt van den Vondel.

Nach dem Leben gezeichnet von C. de Viſſcher. Stich von Juſtus Danckers.

gefällige Liebespoesie. Er verpflanzte das italienische Schäferdrama auf holländischen Boden und schrieb antikisierende Dramen, darunter auch ein Lustspiel, der „Aulularia“ des Plautus nachgebildet. Die englischen Komödianten, die wir früher in Deutschland kennen gelernt haben, machten auch in den Niederlanden Aufsehen, und der zu früh verstorbene G. A. Brederoo (1585—1618) steht als Führer an der Spitze einer Schule, welche den gelehrten und antikisierenden Bestrebungen entgegenarbeitete und das Schauspiel in englischem und spanischem Geschmack auf die holländische Bühne verpflanzte. Auch dabei kam bei dem Mangel an tragischem Empfinden wenig heraus. Man gab nur die leeren Äußerlichkeiten, aber drang nicht in das Innere des Geistes hervor. Und am nächsten kommt uns Brederoo noch mit seinen volkstümlichen Possenscenen, seinen Schwänken und Lustspielen, in denen er auch eine hübsche Fähigkeit zu anschaulicher, komischer Charakteristik an den Tag legt. Samuel Coster (1580—1650) sucht sein Heil bald in der Richtung Hoofts, bald in der Brederoo's, doch entschied Joost van den Vondel, am 17. November 1587 zu Köln geboren und am 5. Februar 1679 gestorben, den Sieg der antikisierenden Schule. Ein unruhiger, streitbarer Geist, ganz verschieden von dem epikureisch-behaglichen Hooft, stellt er auch seine Poesie in den Dienst der Tageskämpfe. Die Erbitterung über die Unduldsamkeit der herrschenden, protestantischen Orthodoxie treibt seine im Grunde liberale Natur der katholischen Kirche in die Arme, zu deren begeistertem Sänger er wird. Bei allem Holländisch-Prosaischen und Trockenen, das er nicht los werden kann, ist er doch ein echter Poet, kein großer, kein genialer, doch ein wirklicher Dichter. Und das ist für die niederländische Litteratur schon sehr viel. Das Wesentliche seiner Begabung liegt im Lyrischen eingeschlossen, und er weiß uns warm zu machen, zu ergreifen, wenn er seine deutsche Seele entdeckt und im einfach Gefühlvollen, im schlicht Natürlichen und Häuslichen einkehrt. Da gelingt ihm sogar, dann und wann etwas wirklich Hübsches zu schaffen, wie die Perle seiner Lieder, das Gedicht auf den Tod seines Söhnchens Konstantin:

„Konstantinchen, Cherubinchen,
Seraphinchen, den ich seh'
Hoch erhoben, Du lachst droben
über Erdenlust und Weh:

Mutter, weine nicht um meine
Arme, kleine Kinderleiche,
Oben leb' ich, oben schweb' ich
Engelein im Himmelreiche.

Und ich blinke und ich winke,
Ich versinke in das Heil
Jener Seelen, die erwählten
Gott des Vaters ewig Teil.

Ferne wallen unter Fallen
Zu den Hallen, die verklärt
Ird'schem Staube nicht zum Raube,
Mir ist Ewigkeit beschert . . .“

Aber Vondel täuschte sich auch am schwersten über sein Können, als er sich ganz gegen sein inneres Wesen, dem alle dramatischen Fähigkeiten mangelten, mit fast ausschließlicher Vorliebe dem Dramatischen zuwandte. Auf seine Werke trifft alles zu, was oben von dem niederländischen Schauspiel im allgemeinen gesagt ist. Nur um ihrer Chorgesänge, um ihrer

Digitized by Google

lyriſchen Partien willen ſind ſie für uns heute noch lesbar. Den rechten dramatiſch-theatraliſchen Inſtinkt beſaß um ſo mehr der Amſterdamer Glaſermeiſter Jan Voß (1620 bis 1667). Er wußte, warum das Vondel'ſche Drama von den Gelehrten wohl hochbewundert, aber von dem Volke im Theater mit gelangweilten Mienen angehört wurde. Statt der Erzählung der Begebenheiten brachte er wie das engliſche und ſpaniſche Drama die Handlungen ſelbſt auf die Bühne und erzielte dadurch mit ſeinem Titus Andronicus, der aller Wahrſcheinlichkeit nach dem Shakeſpeare'ſchen Drama nachgebildet iſt, einen ungeheuren Erfolg. Schon die Wahl dieſes Stoffes läßt erraten, was das Voß'ſche Schauſpiel über-

Jakob Cats.

Nach einem Stich von M. Natalis nach dem Gemälde von Dubordieu.

haupt vorſtellt: ein von Blut und Mord triefendes Schauer- und Greueldrama bewährteſter Art.

An der Spitze der zu Dordrecht blühenden Dichterſchule ſtand Jakob Cats (1577—1660), „Vater Cats“, wie man ihn im alten Holland nannte, lange Zeit der angeſehenſte und volkstümlichſte Poet der Niederlande, über deſſen Talent heutzutage allerdings auch viele Landsleute den Kopf ſchütteln. Ein entſetzlicher nüchterner Reimer, der die Verſe zu Tauſenden ableierte und der ſich der äſthetiſchen Kritik ganz und gar entzieht. Man muß ihn völkerpſychologiſch und kulturhiſtoriſch zu verſtehen ſuchen. Die ganze Enge und Dumpfheit der altholländiſchen Kaufmanns-Philiſterwelt ſpiegelt ſich in ſeinen moraliſierenden Gedichten zum Nutzen und zur Belehrung wieder, ihre fade Religioſität und Tugendboldigkeit, ſowie ihre fade Sinnlichkeit und Frivolität, ihr Schachergeiſt oder praktiſche Geſchäftsklugheit, wie man's nennen will, die abgeſtandene Biederkeit und vollkommene Geſchmackloſigkeit, der höchſte Mangel an Verſtändnis für alles Frohe, Freie und Schöne.

Conſtantin Huygens (1596—1687), der Vater des großen Mathematikers Chriſtian Huygens, ſchilderte und beſchrieb die Natur und die Landſchaft ſeines Vaterlandes, Reinier Anslo (geb. 1622 oder 1626, geſt. 1669), Joannes Antonides (1647—1684), ein reicher begabtes dichteriſches Talent, und andere traten in die Fußſtapfen Vondels. Antonides kämpfte einen zähen, doch erfolgloſen Kampf gegen Andries Pels und gegen die von ihm begründete Amſterdamer Kunſtgeſellſchaft „Nil volentibus arduum“, welche die niederländiſchen Litteraten der Herrſchaft des franzöſiſchen Geſchmacks unterwarfen und den Ruhm Boileau's und des klaſſiciſtiſchen Dramas der Franzoſen verkündeten.

Digitized by Google

Die deutsche Litteratur des 17. Jahrhunderts.

Der Ausgang der Renaissancepoesie in Deutschland und der Fortschritt in der Entwickelung der deutschen Kunst. Ihre rein formalistische Entwickelung. Der Tiefstand der deutschen Kultur und die Ursachen des Mangels einer geistigen Entwickelung der Kunst. Charakter der Poesie dieses Zeitalters. Die formalen Bestrebungen. Die Sprachgesellschaften. Harsdörffer und die Pegnitzschäfer. Die gelehrte Richtung. Martin Opitz und der Sieg des französisch-holländischen Geschmacks. Das Buch von der deutschen Poeterey. Paul Fleming. Der Königsberger Dichterkreis und Simon Dach. Die geistliche Lyrik. Friedrich Spee. Angelus Silesius. Paul Gerhardt. Andreas Gryphius und die Anfänge des neuen deutschen Dramas. Die Satiriker: Lauremberg, Logau, Moscherosch, Schupp, Abraham a Santa Clara. Der Helden- und Liebesroman. Der Marinismus in Deutschland und die Schwulst- und Bombastpoesie. Hofmannswaldau. Lohenstein. Der Lohenstein'sche Roman. Anselm von Ziegler und Kliphausen. Der realistische Roman. Christoffel von Grimmelshausen und der „Simplicissimus". Die Gegner der Schlesier und die Nüchternheitslitteratur. Die Anfänge der Herrschaft des französischen Klassicismus. Wernicke. Die Hofpoeten. Die bürgerlich volkstümliche Richtung und die sächsische Schule. Christian Weise. Der „Schelmuffsky". Das Theater. Das höfische Theater. Die Oper. Das Volkstheater. Magister Velthen.

Im Jahrhundert der Reformation hatte die Poesie in Deutschland nur eine untergeordnete Rolle gespielt. Niemand träumte damals bei uns die Träume einer Künstlerseele, als in den Religionskämpfen das Alte über den Haufen gestürzt wurde. Spät erst, weit später als in den übrigen Ländern, fallen die ersten Strahlen der neu emporgestiegenen Kunst der Renaissance auch nach uns herüber. Gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts verspürt der Deutsche einen Hauch ihres Geistes. Fischart kommt als ihr erster Bahnbrecher, fremde Dichtungen wandern in Übersetzungen über die Grenzen, die englischen Komödianten erzählen von ihr. Man darf hoffen und erwartungsvoll in die Zukunft blicken. Denn aneignen mußte die deutsche Poesie sich die ungeheuren Schätze, welche die letzte Vergangenheit entdeckt hatte. Und in der That geht es aufwärts. Als Dichtung, als Kunsterzeugnis steht die Poesie des 17. Jahrhunderts über der des 16., mag man auch sonst noch so viel an ihr auszusetzen haben. Wie ein Bann ist es von den Seelen gefallen. Ohne Frage, diese neuen Männer wissen ästhetisch zu empfinden und zu schauen, ganz anders als ihre Vorgänger. Man hat verstanden, was es heißt, der Kunst

Digitized by Google

schlechthin um ihrer selber willen dienen. Man reißt sie von dem Gängelbande los, an dem sie noch Luther halten wollte. Für Deutschland beginnt die Renaissancepoesie erst jetzt, jetzt erst fängt sie, fängt das rein ästhetische Empfinden an, zu einem sicheren Besitztum zu werden. Die ersten drei Jahrzehnte des Jahrhunderts umschließen die Zeit der glücklichsten Entwickelung. Da scheint alles fast nach einer Blüte hinzudrängen. Das Geschlecht reift heran, dem die echtesten, die innerlichsten und tiefsten Poeten angehören. Dann aber machen sich die unseligen Folgen des dreißigjährigen Krieges deutlich geltend. Auch die Poesie verfällt der allgemeinen Verwilderung. Inmitten der Wüste, welche dieser Krieg schafft, welken und vergehen die jungen Anpflanzungen der Kunst. Die deutsche Kultur sinkt so tief, daß nur hier und da noch ein spärliches Flämmchen höherer Bildung weiterglüht. Die herrschende Litteraturgeschichtsauffassung nennt das 17. Jahrhundert die Zeit des tiefsten Verfalls der deutschen Dichtung. Sie glaubt an ein ewiges Auf und Ab, an eine Wellenbewegung, an einen steten Wechsel zwischen Steigen und Sinken, Blühen und Welken von Anfang an. Aber in Wahrheit kennt die deutsche Poesie, wie die Weltpoesie überhaupt nur eine ruhige und klare Höherentwickelung. Die bürgerlich-gelehrte Poesie des späten Mittelalters stellt eine künstlerisch vollkommenere Schöpfung vor als die Poesie der ritterlichen Gesellschaft. Nicht die Poesie verfiel im 14. Jahrhundert, sondern nur die ritterliche Poesie welkte ab, aber an die Stelle der abgestorbenen Blüte drängte eine neue hervor, von höherer Organisation und von feineren Formen. So zeigt auch die Dichtung dieses 17. Jahrhunderts eine Entwickelung über die des 16. hinaus ebenso deutlich, wie sich die allgemeine europäische Renaissancepoesie über die Kunst Dante's, Petrarca's und Boccaccio's erhebt. In Deutschland vollzieht sich diese Entwickelung leider nur unter den denkbar ungünstigsten Umständen, auf dem Boden eines allgemeinen Tiefstandes der deutschen Kultur, als der Charakter des deutschen Volkes fast ganz entwurzelt wurde und aufs tiefste erkrankte. In dem Elend des dreißigjährigen Krieges, unter der Herrschaft des Fürstenabsolutismus in diesem und dem folgenden Jahrhundert brach der alte echt germanische Selbstherrengeist, um sich bis auf den heutigen Tag noch nicht völlig wieder zu erholen, und der Bedientensinn und die Polizeiseligkeit ergriffen die Volksseele. Trotz der Versumpfung des geistigen Lebens entwickelte sich jedoch eine neue höhere Poesie, nur bleibt die Entwickelung eine rein künstlerische, formale und technische, nicht ist sie auch eine geistige, ideelle und innerliche. Die Kunst hat etwas Idiotisches an sich. Der Körper wächst und gedeiht, Geist und Seele bleiben dumpf und kindisch. Es fehlt deshalb fast ganz an selbstschöpferischer neuer Thätigkeit, und alles bleibt in mechanischer Nachahmung stecken.

Von Anfang an lagen in Deutschland die Verhältnisse so, daß sich die Dichtung nur kümmerlich entwickeln konnte. Alles stand der Aus-

Digitized by Google

breitung einer äſthetiſchen Kultur, der Ausbildung des Geſchmacks und des künſtleriſchen Verſtändniſſes hindernd im Wege. Zunächſt einmal war die Renaiſſancepoeſie bei uns zu ſpät gekommen. Als ſie erſchien, hatte der Geiſt der europäiſchen Menſchheit bereits jene tiefe Umformung durchgemacht, welche die Kultur des 17. von der des 16. Jahrhunderts unterſcheidet. Man empfand und ſchaute nicht mehr ſo lebendig künſtleriſch wie früher. Man ſtand nicht mehr mit der Natur und mit allen ſinnlichen Erſcheinungen in innigen Beziehungen. Man hatte bereits zu den Büchern ſeine Zuflucht genommen. Das Ich war gebrochen, und ſtatt auf ſich ſelbſt, ward der Dichter auf Formeln und Regeln verwieſen. Sollte die Renaiſſancepoeſie in dem jungen, noch unausgenutzten Boden der deutſchen Kultur zu neuer Blüte gelangen, ſo mußte man bei uns leben, handeln, denken, träumen, fühlen und wollen, wie die Kinder der Renaiſſance geträumt und gedacht hatten. Aber man beſaß kaum noch etwas von deren innerlichem Weſen. Verſiegt waren die Nahrungsquellen, von denen jene Poeſie gelebt hatte, und nach denen ſie geworden war. Die Deutſchen ſetzen ſich zu Tiſch, nachdem die Mahlzeit zu Ende. Sie finden die zerbrochenen, leeren Nußſchalen und halten ſie für eine verdauliche Speiſe. Es haftet in dieſer Zeit der deutſchen Kunſtbildung nicht etwas Überreifes, Überverfeinert-Raffiniertes und Greiſenhaftes an, wie dem Marinismus und Gongorismus, nicht die erfahrene Sicherheit und Selbſtgewißheit, die der franzöſiſche Klaſſicismus zur Schau trägt: vielmehr ein Charakter jugendlicher Unreife und Unfertigkeit, ſowie der vollkommenſten Schülerhaftigkeit. Dieſe guten deutſchen Jungen haben noch nichts ſelbſtändig durchdacht. Mit gläubigem Staunen blicken ſie zu ihren Lehrern empor und hangen voller Bewunderung an deren Mund. Sie ſchwören auf jedes ihrer Worte. Sie haben einſtweilen nur auswendig gelernt, und noch mangelt es ihnen an aller Kritik. Sie glauben ſchlicht und recht an die abſolute Giltigkeit einer in der Schule erlernten äſthetiſchen Weisheit, ſo wie etwa unſere Alltags- und Philiſteräſthetik, die, mit irgend einem Citat bewaffnet, dem Künſtler ganz genau vorſchreibt, was er machen ſoll, und wie er etwas machen ſoll. In Schubladen liegt alles wohlgeordnet vor; man braucht nur eine von ihnen aufzuziehen, ein Zettelchen herauszunehmen und das darauf befindliche Sprüchlein abzubeten und hat das unfehlbare Rezept in der Hand, um ein ſchönes Gedicht herſtellen zu können. Wie Schüler, die eben die Schulbank verlaſſen haben und uns nun mit altklugem Geſicht, fromm überzeugt, alles zu wiſſen, die eben gelernte Weisheit herſagen, wie junge Pedanten erſcheinen uns dieſe deutſchen Dichter des 17. Jahrhunderts. Die ganze Poeſie atmet Stubenluft, und Trockenheit und Nüchternheit liegen über ihr. Der Geiſt kriecht im Staube. Er hat noch nicht die Wonnen der Selbſtändigkeit gekoſtet, des eigenen Erlebens und Forſchens. Es fehlt der Dichtung an Wärme,

Digitized by Google

Innerlichkeit und Begeiſterung. Sie ſteht auf der frühen Entwickelungsſtufe, da es noch erſt gilt, die handwerksmäßigen Geſchicklichkeiten ſich anzueignen, daß man zwei Reime zuſammenbringen und ohne allzuviel Mühe einen Vers zurechtzuzimmern verſteht. Das Formaliſtiſche ſteht bei ihr voran; doch ein Lehrlingsformalismus, nicht ein Formalismus der Überfeinen, der raffinierten Atelierkünſtler.

Die jugendliche Unſelbſtändigkeit und der Mangel an Innenwelt, an reichen eigenen Erlebniſſen laſſen die deutſche Kunſt jeder litterariſchen Mode des Auslandes nachlaufen. Es fehlt ihr an natürlicher Entwickelung, an innerlicher Einheit und an Geſchloſſenheit und daher an Stil. Noch beherrſcht ſie der Geiſt der Nachahmung. Kunterbunt geht es in ihr durcheinander, und ein ratloſer Eklekticismus herrſcht. All die mannigfachen Formen, in denen ſich die europäiſche Dichtung ſeit 200 Jahren geoffenbart hat, paßt ſie ſich an; jede greift ſie einmal auf und wirft ſie auch gleich wieder beiſeite, — die früheſten wie die ſpäteſten Entwickelungsformen. Sie, die Jugendliche und Unfertige, verfällt der Nachahmung überreifer und überfertiger Litteraturen und nimmt aus ihnen allerhand Zerſetzungselemente in ſich auf. Für Italien war der Marinismus eine ſpätherbſtliche Erſcheinung. Er kam als Abſchluß einer langen Entwickelung, nachdem man alle techniſchen Feinheiten und Geheimniſſe ſich angeeignet und alle Formenreize, alle äſthetiſchen Lebemannsgenüſſe durchgekoſtet hatte. Zu was für einem Zerrbild mußte er jedoch in der Hand des deutſchen Lehrlings werden, der noch mit den erſten Schwierigkeiten des Verſemachens kämpfte, und dem das eigentliche Verſtändnis für ſolche Kunſt abgehen mußte? Dieſer konnte nur ein paar plumpe Äußerlichkeiten nachahmen, und das Raffinement verquickte ſich mit der Roheit zu einem ungeheuerlichen Gebilde.

Im 17. Jahrhundert iſt die Poeſie bei uns noch eine Treibhauspflanze. Sie iſt noch nicht mit dem ganzen Volksorganismus verwachſen und wurzelt nicht tiefer im geiſtigen Leben der ganzen Nation. Die Renaiſſancedichtung erſcheint in Deutſchland, kurz bevor dort alles in Zerſetzung und Auflöſung auseinanderfällt. Nur kurze Zeit liegt ein hellerer Sonnenglanz über dem deutſchen Geiſtesleben ausgebreitet. Keplers Name ſtrahlt uns entgegen, Jakob Böhme verſenkt ſich in tiefſinnige Betrachtungen über die Natur Gottes, und zugleich auch regt es ſich in den Wäldern der Poeſie. Es ringt dort nach neuem Leben und Sein. Aber das Sonnenlicht löſcht bald wieder aus. Deutſchland nimmt länger keinen Anteil an der großen europäiſchen Kulturarbeit. Die Dichtung und alle höhere Kultur erblüht nur aus der Seele eines geſunden, freien und frohen Volkes, das dem ſchwerſten und bitterſten Kampf ums Leben enthoben iſt. Alle dieſe Bedingungen trafen jedoch für Deutſchland damals nicht zu. Politiſch ohnmächtig iſt es der Fremdherrſchaft verfallen. Der Stolz auf ſich ſelbſt iſt gebrochen, und man unterwirft ſich ausländiſchen Sitten und Moden. Man

Digitized by Google

verachtet die Muttersprache und liebt es, seine Rede mit ausländischen Brocken auszustaffieren. Unaufhörliche Kriege voll ungeheurer Greuel verwüsten das Land. Die Deutschen stehen überall gegeneinander in Waffen. Not, Elend und bitterste Armut überall, und eine allgemeine Verrohung. In einigen Gelehrten- und höheren Adelskreisen pflegt man die Poesie in bescheidenem Umfange, und sie nimmt daher einen gelehrten und höfischen Charakter an, aber im Grunde fehlt es der Kunst an einer reicheren Zuhörerschaft. Weder in den Kreisen des Bürgertums, noch auch bei den Edelleuten oder bei den Höfen kann sie wirklich Wurzeln schlagen. Sie kann nicht aus einem reichen Kulturleben Nahrung schöpfen. Es fehlt ihr an Ideenleben, an mannigfachen und neuen Gedanken, an starken Gefühlen, an Vorstellungen, kurz an Innenleben, an dem Wesentlichsten alles künstlerischen Schaffens, und so bleibt sie in poetischen Schulübungen stecken, in einem äußeren pedantischen Formalismus, der die Versfüße an den Fingern abzählt. Die Litteratur muß nachahmen, da ihr die Kultur des eigenen Volkes keine Nahrung bietet, von der sie leben kann. Den Dichtern und Schriftstellern läßt sich aus dieser Nachahmung kein Vorwurf machen. Sie leiden unter den Sünden des Volkes. Ihre Absichten sind die edelsten und überall dahin gerichtet, dem allgemeinen Verfall entgegenzuarbeiten. In ihren Seelen glüht noch das reinste nationale und patriotische Feuer. Sie wollen die Sprache rein erhalten, dem Volke eine deutsche Kunst geben. Aber sie müssen sich an dem Surrogat einer deutschen Kunst genügen lassen, sie können nur eine Treibhauspflanze nach Deutschland hinübertragen, da der wüste und unfruchtbare Boden nichts Eigenes hervorbringt.

Die Renaissancepoesie beginnt sich in Deutschland ganz natürlich und aus den ersten Keimen heraus zu entwickeln. Wie in Spanien zuerst die Juan Boscan und Garcilaso de la Vega, in England die Wyatt und Sidney erschienen, so kommen auch bei uns zuerst die Formalisten, die Sprachreiniger, die Metriker, die Poetiker und Instrumentenstimmer. Männer von feinerer litterarischer Bildung, von höheren geistigen und künstlerischen Interessen thaten sich, von dem Beispiele der alten italienischen Akademien begeistert, zu Gesellschaften und Vereinen zusammen, um die deutsche Sprache und Dichtung zu pflegen. Sie begannen den Kampf gegen die Fremdwörter, gegen die Latinismen und Gallicismen und all das fremdsprachliche Unkraut, das die Muttersprache entstellte. Sie wollten die Herrschaft der lateinischen Sprache und neulateinischen Dichtung brechen und bekämpften das noch allgemein herrschende Vorurteil, daß die deutsche Sprache des künstlerischen Ausdrucks des höheren Geisteslebens nicht fähig sei. Grammatische Studien wurden betrieben, die grundlegenden Regeln des Versbaus aufgesucht, auch forderte man Wohlanständigkeit und edlere Gesittetheit des Ausdrucks, Verfeinerung der gesellschaftlichen Umgangsformen. Der erste dieser Vereine wurde im Jahre 1617 zu Weimar begründet, die „Fruchtbringende

Digitized by Google

Eine Sitzung der „Fruchtbringenden Gesellschaft".

Kupferstich von Peter Isselburg nach einer früher im Cöthener Archiv vorhandenen Zeichnung. Die dargestellten Personen sind der Stifter und Vorsitzende der Gesellschaft, Ludwig von Anhalt-Cöthen (mit seinem Gesellschaftsnamen der Nährende), der seinem Nachbar, dem Herzog Wilhelm von Sachsen (dem Schmackhaften), zutrinkt, — dann Fürst Joh. Casimir von Anhalt (der Durchdringende), Hans Heinrich v. Wuthenau (der Gerade), Friedrich v. Schilling (der Langsame), Herzog Bernhard v. Sachsen-Weimar (der Austrucknende), Friedrich v. Trotta (der Helfende), Dietrich v. d. Werder (der Vielgekörnte), Tobias Hübner (der Nutzbare), Herzog Albrecht v. Sachsen-Weimar (der Unansehnliche), Heinrich v. Krage (der Gemäste), Christoph v. Krosigk (der Wolbekommende). Die Umschrift „Der Schmackhafte", der Wahlspruch „Erkannte Güte", sowie der Birnbaum beziehen sich auf den Herzog Wilhelm von Sachsen, in dessen Land wahrscheinlich die dargestellte Sitzung stattfand.

Digitized by Google

Gesellschaft" oder der „Palmenorden", als dessen eigentliche Seele Ludwig, Fürst zu Anhalt-Cöthen, gelten muß, und dem zahlreiche Fürsten, Edelleute, sowie hervorragende Poeten und Gelehrten angehörten. In Straßburg entstand die „aufrichtige Tannengesellschaft" (1633), — Philipp Zesen, der fanatischste, aber nicht immer geschmackvollste unter den Sprachreinigern, stiftete 1643 in Hamburg die „teutschgesinnte

G. Ph. Harsdörffer.
Gezeichnet von G. Strauch, gestochen von J. Sandrard.

Genossenschaft", Georg Philipp Harsdörffer (1607—1652) in Nürnberg, das sich noch immer als eines der deutschen Bildungscentren behauptete, den pegnesischen Blumenorden oder die Gesellschaft der Schäfer an der Pegnitz, und als späterer Nachzügler erschien noch der „Elbschwanenorden" (1660) Johannes Rists (1607—1667), des Holsteiner Pastors, der als geistlicher und weltlicher Lyriker, protestantischer Tendenzdichter, Gelegenheitspoet und Dramatiker eine umfassende Thätigkeit

entfaltete. Allzuviel leiſteten dieſe Geſellſchaften für die Litteratur nicht, und wie drüben in Frankreich die Beſucher des Hôtels Rambouillet auf allerhand Tändeleien und Ziererei verfielen, ſo ward auch hier mit läppiſchem Spiel und äußerlichem Ceremonienweſen unnütze Zeit vertrödelt. Der Nürnberger Poetenkreis des Blumenordens, an deſſen Spitze neben Harsdörffer Johann Klaj (1616—1656), der Verfaſſer geiſtlicher Singſpiele, und Sigmund von Birken (Betulius, 1626—1642) ſtanden, warf ſich mit beſonderem Eifer auf die Schäfer- und Hirtenpoeſie, übertrug den koſtbaren

Harsdörffer und Klaj im Schäfergewand.

Titelkupfer zu der erſten vom Pegneſiſchen Blumenorden herausgegebenen und von Harsdörffer-Klaj verfaßten Schrift „Pegneſiſches Schäfergedicht u. ſ. w.“, Nürnberg 1644.

und gezierten Stil der ſpaniſchen und italieniſchen Schäferdichtung und der Urfé'ſchen Aſträa auf die deutſche Poeſie und übernahm mit den ſpielenden Formen auch den tändelnden und ſpielenden Inhalt. Die Schäferpoeſie und der arkadiſche Mummenſchanz graſſierten in Deutſchland ebenſo wie in Frankreich. Harsdörffer gab in ſeinem „Poetiſchen Trichter“, der als Nürnberger Trichter dem deutſchen Volke noch in guter Erinnerung ſteht, eine Anweiſung, wie man in ſechs Stunden Dichter werden kann, Anweiſungen über die Kunſt, ſich geziert und bombaſtiſch auszudrücken. Und zu der Nürnberger Mode gehörte es auch, Gedichte abzufaſſen, die im Druck für das Auge allerhand beſondere Formen und Zeichnungen, Pokale, Kreuze und ähnliches vorſtellten. Es wurde der deutſchen Poeſie zum Verderben, daß zu viele und

verſchiedenfache Muſter und Vorbilder auf ſie einwirkten und die noch unreifen Geiſter verwirrten, daß die formaliſtiſchen Übertreibungen und Verirrungen in der Dichtung des Auslandes die lebendigſte Anziehungskraft ausübten und andererſeits eine zu ſchulmäßige Gelehrtenauffaſſung von der Kunſt zur Herrſchaft gelangte. Es waren weſentlich die Kreiſe von ſtrenger geregelter akademiſcher Bildung, Theologen, Philologen, Juriſten, Profeſſoren und Paſtoren, die zur Pflege der höheren Kulturintereſſen nächſt Berufenen, bei denen ſich der Geſchmack an der Poeſie noch erhalten oder ſchon ausgebreitet hatte. Ähnlich wie in Holland lebten dieſe Kreiſe noch ganz im Bann der humaniſtiſchen Anſchauungen. Die neulateiniſche Philologenpoeſie, die ſich in ſtrenger Nachahmung den Griechen und Römern anſchloß, hatte bisher dort geblüht. Man erſetzte nun die lateiniſche Sprache durch die deutſche. Aber der Geiſt der Gelehrſamkeit, der Akademicismus, erhielt ſich in alter Pracht. Man hatte kein Verſtändnis für die eigentlichen künſtleriſchen Neugebilde der Renaiſſancepoeſie, weder für das italieniſche Epos, noch auch für das Drama der Spanier und Engländer. Man kam nicht über die Studierſtube hinaus und warf ſich nicht mitten in den Schwall des öffentlichen Treibens hinein, wie die italieniſchen, ſpaniſchen und engliſchen Dichter das gethan hatten, angefeuert und begeiſtert durch ein reichbewegtes, großes, nationales Leben. Nicht Staatsmänner, Feldherren, Kavaliere, Männer von Welt, praktiſcher Lebenserfahrung und großen, allgemeinen Intereſſen, noch auch Kunſtzigeuner, Schauſpieler, Berufspoeten, welche mit dem Volk im innigſten Verkehr ſtanden und das lebendigſte Empfinden für die eigentlichen Ideen der Zeit beſaßen, erſchienen bei uns als die Bahnbrecher der neuen Kunſt, ſondern gutgedrillte, mit aller Schulweisheit vollgepfropfte Büchermenſchen, denen noch immer, wie den alten Humaniſten, die äußere Form das Wichtigſte und Weſentlichſte an der Poeſie erſchien.

Nur ein trockener, nüchterner Büchermenſch, nur ein **Martin Opitz**, konnte in dieſen Kreiſen zu höchſtem Anſehn gelangen. Der ehrgeizige, kluge und weltgewandte Schleſier, am 23. Dezember 1597 zu Bunzlau geboren und zu Danzig am 20. Auguſt 1639 an der Peſt geſtorben, gehört zu den ganz ſelbſtgewiſſen Naturen, die mit völliger Klarheit ihr Ziel vor ſich ſehen und ſich und ihre Ideen mit allen Mitteln durchzuſetzen wiſſen. Er war ſich von vornherein ſeines Berufes als Reformator bewußt und fand das rechte Wort für die Gedanken, die ſchon in allen Köpfen gärten. Bereits vor ihm fehlte es nicht an Verſuchen, die neue Technik der Renaiſſancepoeſie in Deutſchland einzuführen. Der Schwabe **Rudolf Weckherlin** (1584—1653) hatte ſie in England ſtudiert und ſich bereits mit Gedanken an eine Umgeſtaltung der deutſchen Verskunſt getragen, ohne jedoch trotz einer bedeutenderen lyriſchen Begabung die Sache zur Entſcheidung zu bringen. Opitz vollführte das Werk, welches einſt von

Digitized by Google

du Bellay und Ronſard für Frankreich unternommen war. Er ſchließt ſich eng an deren Gedankengänge an, wie er ſie auch bei dem holländiſchen Humaniſten und neulateiniſchen Poeten Daniel Heinſius vorgefunden

Et gaudium mihi & solatium in literis: nihil tam laetum, quod his laetius; nihil tam triste, q. non per has sit minus triste.

Ornatiss.: Possessori in memoriam sui l. m. q. scripsit M. Opitius.
Vratisl. Silesior. m. 1Xbr. M.DC.XXV.

Martin Opitz von Boberfeld.
Nach einem Stich von J. von Heyden, 1631.
Die Unterſchrift Fakſimile eines lateiniſchen Albumblattes vom 1. Dezember 1625.

hatte. Das eigentlich Grundlegende und Befreiende ist die durchleuchtende Erkenntnis von der Freiheit und Selbständigkeit der Poesie und ihrem großen Wert für das menschliche Leben. Die rein ästhetische Auffassung, die vor allem die künstlerischen Gesichtspunkte hervorkehrt, gewinnt nun auch in der deutschen Litteratur den Sieg, und es ist das Verdienst Opitz', dieser Auffassung bei uns allgemeine Anerkennung verschafft zu haben. Wie du Bellay und Ronsard weist er auf die Unterschiede zwischen der Alltagspoesie und der Kunstsprache der Poesie hin und verlangt von dieser Gehobenheit und Würde, Sinnlichkeit und Bildlichkeit, sowie Gewähltheit des Ausdrucks. Doch kommt er noch nicht zu einer tieferen Auffassung vom Wesen der Kunst. Er versteht sie nicht innerlich zu begreifen. Er bleibt Gelehrter, Akademiker, Buchmensch. Er verweist die deutsche Dichtung auf die Nachahmung der Antike und schnürt sie damit in Fesseln ein. Seine eigentlichen Verdienste sind formtechnischer Natur. Er begründet die neue deutsche Metrik, und mit ihm verschwindet der Vers des 16. Jahrhunderts, der, ohne Rücksicht auf den Lautwert der Silben zu nehmen, diese bloß zählte. Das eigentliche Wesen des deutschen Versbaues blieb Opitz, der zu sehr im Bann der griechisch-römischen Verslehre stand, freilich

MARTINI
OPITII
Buch von der Deutschen
Poeterey.
In welchem alle jhre eigenschafft vnd zuegehör grundtlich erzehlet / vnd mit exempeln außgeführet wird.
Gedruckt in der Fürstlichen
Stadt Brieg / bey Augustino
Gründern.
In Verlegung David Müllers Buchhändlers in Breßlaw. 1624.

Titelblatt der Originalausgabe von Martin Opitz' „Buch von der Deutschen Poeterey".

noch verborgen. Immerhin konnte die deutsche Dichtkunst mit seinen metrischen Regeln recht und schlecht auskommen, ohne der Sprache allzuviel Gewalt anzuthun, wenn sie auch der vollen Freiheit dabei verlustig ging. Sein 1624 erschienenes „Buch von der deutschen Poeterey" faßte diese gesetzgeberischen Gedanken zusammen und ward auf lange Zeit hin zum grundlegenden Gesetzbuche der deutschen Dichtung.

Die mehr patricische Poesie der Nürnberger hatte sich dem italienisch-spanischen Geschmack angeschlossen, auch waren es besonders die aristokratisch-höfischen Kreise, in denen die Schäferdichtung und die arkadischen Spielereien, d'Urfé's Asträa die Mode beherrschten. Der aus der Gelehrtenstube kommende Opitz fühlte sich naturgemäß am meisten zu den antikisierenden Franzosen und Niederländern hingezogen und brach deren Einfluß Bahn. Der klassische Vers der Franzosen und Holländer, der Alexandriner, hält seinen Einzug in die deutsche Litteratur und beherrscht sie bis zu den Tagen Klopstocks, ein hölzern klappernder Vers, der der deutschen Sprache weit weniger als der französischen entspricht. Zahlreiche andere fremde Strophen und Versmaße kommen zugleich herüber, und mit der fremden Form auch der fremde Inhalt: das offizielle Lob- und Huldigungsgedicht der französischen Hofpoeten des 16. Jahrhunderts, das hochtrabende Geburtstags-, Hochzeits- und Leichencarmen, das aus keiner wirklichen Anteilnahme und Empfindung hervorfloß, das schmeichlerische Gelegenheitsgedicht, welches um der Bezahlung willen abgefaßt wurde, dann Lehrdichtungen, Beschreibungen u. s. w. nehmen nun den breitesten Raum in der Lyrik ein. Auch die begabtesten und echtesten Poeten vergeuden fast alle ihre Kraft an diesen unfruchtbaren Stoffen und gehen an dem kläglichen Inhalt zu Grunde, den sie mühsam mit allerhand leerem Flitterkram, Bombast und Phrasen aufzuputzen und erhaben zu machen suchen. Immerhin nur selten schlägt ein Gedicht an unser Ohr, das ein Gelegenheitsgedicht im Goethe'schen Sinn des Wortes ist, der eigenen Erfahrung, dem persönlichen Bedürfnis, der lebendigen Empfindung des Ichs, dem Glücks- und Notgefühl entsprungen ist, eine Schöpfung echt germanischer Lyrik. Die Religion füllt noch immer am tiefsten die Seelen aus und bildet deren reichstes Besitztum. Aus dem Ernst und der Inbrunst des Glaubens, aus einem männlichen Gottvertrauen oder schwärmerischer Verzückung fließen denn auch die schönsten Lieder hervor. Opitz hat nicht nur theoretisiert, sondern auch selber viel gedichtet und galt seinen Zeitgenossen für ein großes Dichtertalent. Heute steht man seinen unendlich trockenen und nüchternen Reimereien höchst gelangweilt und kühl gegenüber und läßt vielleicht nur einigermaßen einige leichtere Gesellschaftslieder noch gelten. Er wollte jedenfalls mehr geben, als er geben konnte. An echter künstlerischer Begabung überragte ihn bei weitem sein Schüler der Sachse Paul Fleming (1609—1640), der mit Adam Olearius, dem ersten deutschen Übersetzer Saadi's, die Gesandtschaft

Digitized by Google

des Herzogs Friedrich von Holstein nach Rußland und Persien mitmachte. Auch er hat dem Zeitgeschmack seine Opfer gebracht. Aber er schöpft aus einem reichen Innenleben und aus echten Empfindungen, schlägt oft schlichte, einfache und wahre Töne an und überrascht durch Klang und Wohllaut. Er hat rechten inneren Formensinn, Sinnlichkeit und Musik der Sprache, die uns halb übersehen lassen, daß der Ausdruck seiner Gefühle weniger ein unmittelbarer als ein durch die Reflexion hindurchgegangener ist. In Königsberg fand sich ein Dichterkreis zusammen, der die Opitz'schen Theorien annahm und in einigen Liedern Simon Dachs' (1635—1659) sein Bestes gab. Mit öder Gelegenheitsdichterei hat dieser sanfte und liebenswürdige Lyriker um des lieben Brotes willen seine meiste Zeit vergeuden müssen, doch klingt sein plattdeutsch geschriebenes „Ännchen von Tharau" (Anke von Tharau), zum Volkslied geworden, noch heute in unseren Herzen fort, und sein Lied von der Freundschaft „Der Mensch hat nichts so eigen . . ." gehört noch immer zum lebendigen Besitzstand unserer Kunst.

Paul Fleming im 31. Lebensjahre.
Nach der Radierung von Anna M. Schnurmann.

Am freiesten hielt sich immerhin das geistliche Lied von den Formspielereien und Tändeleien der italianisierenden Mode der Pegnitzschäferei und dem hochtrabenden, gelehrten und steifen Wesen der antikisierenden Schule. Die Kampfstimmungen waren erloschen, der feurige Streitgesang Luthers verstummt. Die Geister fühlen sich gelähmt und bedrückt von der Not der Zeit, den schweren Bedrängnissen des Krieges. Sie haben das Bedürfnis nach Trost und Erquickung, und die einzige Zufluchtsstätte bietet ihnen ihr frommer Glauben an die Güte und Weisheit Gottes, der alles zum Besten lenken wird. Eine unduldsame, harte Orthodoxie führt zu mannigfachen Verfolgungen und Unterdrückungen, aber die edelsten, die religiös am wahrsten Empfindenden mahnen zum Frieden und zur Versöhnung und zur Duldung oder doch zur stillen Ergebung. Der Dogmenstreitigkeiten, des theologischen Gezänkes, all der Begriffsspaltereien müde, suchen diese tieferen Naturen nach einer Befriedigung des Gemüts, suchen das wahre Christentum, wie Johann Arndt (1555—1621), in der inneren Erbauung, in der Liebe und in der Reinheit des Herzens, sowie in

Digitized by Google

der Wärme der Empfindung. Der Pietismus erobert ſich langſam und allmählich die Welt des Proteſtantismus, bis er in der zweiten Hälfte und gegen Ausgang des Jahrhunderts, durch Männer wie Philipp Jakob Spener (1635—1705) und deſſen Schüler und Nachfolger getragen, tief die deutſche Kultur beeinflußt. Bei feurigeren und phantaſtiſch-ſinnlicheren Naturen führte die gleiche Stimmung und Sehnſucht zur Myſtik, zu Schwärmerei und Traumweſen. All dieſe religiöſen Empfindungen waren etwas Echtes, nichts Angeleſenes und Angelerntes. Der alte, vertraute, heilige Kirchengeſang mit ſeiner Schlichtheit, Einfachheit und Würde, die lateiniſchen Hymnen, das volkstümliche Religionslied Luthers und der erſten Reformatoren dienen noch vielfach zum Muſter. Die Sache iſt ernſt und an ſich groß genug, daß man hier am eheſten des künſtleriſchen Aufputzes entbehren kann, obwohl die Modeſpielereien auch hier nichts gerade Seltenes ſind. Auch ſoll das Lied von der ganzen Gemeinde geſungen werden und darf deshalb nicht zu gelehrt klingen, nicht an das Faſſungsvermögen allzu große Anforderungen ſtellen. Die religiöſe Poeſie hatte damals allein das ganze Volk, alle Stände, Gelehrte wie Ungelehrte, zum Publikum; ſie war allein ein Lebensbedürfnis für die Zeit, allein keine Treibhauspflanze in der damaligen Kultur Deutſchlands. Nicht einer unter den Dichtern, der nicht auch geiſtliche Lieder geſungen, auch kein Reimſchmied, kein hölzerner Verſemacher, der nicht bald nüchtern einen erbaulichen Gedanken ins Joch der Metrik gezwungen oder ſüßlich verzückt zum Himmel geblickt hätte. Eine große Anzahl unſerer bekannteſten und innigſten Kirchenlieder entſtammen dieſem Jahrhundert: Martin Rinckarts (1586 bis

Simon Dach
Der Churfürstl. Universität
Königsb. Poës. Prof. publ.

Digitized by Google

1649) „Nun danket Alle Gott“, Michael Altenburgs (1584—1640) Klagelied auf den Tod Guſtav Adolfs „Verzage nicht, Du Häuflein klein“, Johannes Heermanns (1585—1647) „Herzliebſter Jeſu, was haſt Du

Georg Neumark.
(Nach einem anonymen Kupferſtich aus der Zeit um 1670.)

verbrochen“, Johannes Riſts pathetiſcheres „O Ewigkeit, du Donnerwort“, Joachim Neanders (1650—1680) „Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren“; und da gelingt ſelbſt dem ſonſt ſehr künſtelnden, vielgewandten Georg Neumark (1619—1681), der die Unarten der Opitzianer mit den Spielereien der Pegnitzſchäfer vereinigte, ein ernſtes Gedicht: „Wer

nur den lieben Gott läßt walten". Der zartfühlende, rheiniſche Jeſuit **Friedrich Spee** (1591—1635) erlag allzufrüh einem Fieber, das er ſich bei der Pflege von Kranken zugezogen hatte. Sein Haar ergraute im Schmerz über die Greuel der Hexenprozeſſe, und als der Erſte beſaß er den Mut, die Stimme gegen dieſe Barbarei zu erheben; hatte er doch als Beichtvater zweihundert unglückliche Opfer, von deren Unſchuld er überzeugt war, zum Scheiterhaufen geführt. Erſt nach ſeinem Tode (1649) erſchienen ſeine geiſtlichen Lieder, das Büchlein „Trutznachtigall", religiöſe Liebeslieder myſtiſch-ſinnlicher Färbung, in denen die Weiſe des Hohenliedes und der mittelalterlichen Marienminnedichtung durchklingt. Die zierlich tändelnde, romaniſche Schäferpoeſie hat ſich hier ins Geiſtliche verkehrt. Poeſie des

Friedrich Spee.
Nach dem in der Bibliothek des Marzellengymnaſiums zu Köln befindlichen Ölgemälde.

Digitized by Google

Jeſuitenſtils. Ein ſüßlächelndes Marienbildnis blickt uns entgegen, behängt mit allerhand goldenen Flittern, farbigen Bändern und Schleifen und mit bunten Steinchen und Glasperlen beſetzt, aber auch beſteckt mit friſchen Feld- und Waldblumen. Durch all das Süßliche und Manierierte leuchtet echte Naivetät, innig anmutige Empfindung, ein reines Gemüt und frommes Naturgefühl. Tiefer und inbrünſtiger noch verſenkte ſich der Schleſier Angelus Sileſius, mit eigentlichem Namen Johann Scheffler, (1624 bis 1677) in die Welt der Myſtik. Wie viele phantaſiereichere Naturen damals abgeſtoßen von der Nüchternheit und Dogmenfanatismus des proteſtantiſchen Orthodoxismus, trat er zur katholiſchen Kirche über. Auch bei ihm nimmt die Hirtenliebespoeſie einen religiös geiſtlichen Charakter an und ſingt von den Wonnen und Entzückungen der in Jeſum verliebten Pſyche in allen Farben und Formen des Barocks; aber dann findet er auch wieder in ſeinen Sprüchen des „cherubiniſchen Wandersmannes“ einen ſehr klaren, verſtändigen, faſt etwas nüchternen Ausdruck für all die Gedankengänge einer pantheiſtiſchen Weltanſchauung, einer Religionspoeſie, welche lebhaft an die Dichter des perſiſchen Sufismus erinnert. Der proteſtantiſchen Welt erſtand in Paul Gerhardt (1607—1676) ihr nächſt Luther hervorragendſter Kirchenſänger. Er hielt zur Sache des ſtreng orthodoxen Lutheranertums und opferte ſeinen Überzeugungen ſeine Stellung als Diakon der St. Nikolaikirche in Berlin. In ſeiner Natur lag jedoch nichts von Unduldſamkeit und Fanatismus, und auch ſeine Poeſie atmet Milde und Ruhe, ſtilles Gottvertrauen und eine heitere Zuverſicht, eine ſiegfrohe, troſtreiche Stimmung. Er beſitzt nicht den heroiſchen Zug, die Kraft Luthers und erſcheint ihm gegenüber weicher und weiblicher, aber er iſt ein eleganterer Formaliſt. Andrerſeits nimmt er ſich wiederum neben Spee wie ein Mann

Paul Gerhardt.

neben einem Jungfräulein aus, das zur Beichte und Kommunion geht. Er verfällt eher ins Nüchtern-Prosaische als in das Süßlich-Zierliche. Aus seinen schönsten Liedern aber tönt es wie ein voller, weicher Kirchenorgelklang hervor.

Der Fastnachtsschwank und die Tragödien des Hans Sachs, die großen Volksfestspiele der Schweizer, die Dramen der englischen Komödianten und ihrer deutschen Nachahmer bildeten bisher den dramatischen Schatz einer echten deutschen, allen Ständen offenstehenden Volksbühne, die wie die englische und spanische Bühne eine öffentliche Einrichtung war und nicht wie das Theater der Schulen und Universitäten nur bevorzugten Ständen offenstand. Das Drama in deutscher Zunge schien sich ganz naturgemäß entwickeln zu sollen und in Verbindung mit dem Volk und der Volksbühne einer höheren Kultur entgegenzureifen. Es fehlte ihm nichts als eine reichere künstlerische und geistige Bildung. Aber der dreißigjährige Krieg zerstörte alle Hoffnungen. Man führt nur selten noch Schauspiele auf. Das Elend und die Not der Zeit erlaubte es nicht mehr. Die englischen Komödianten wanderten in ihre Heimat zurück und auch das Bürger- und Schultheater, das gesellschaftliche Liebhabertheater stellte mehr und mehr seine Aufführungen ein. Zu fürstlichen Hochzeiten, Kindtaufen und anderen festlichen Gelegenheiten erschienen die Gelegenheitspoeten, um den hohen Herrschaften ihre Huldigungen zu Füßen zu legen. Es gab dann Maskeraden, Tänze, allegorische Darstellungen, Lieder und Gesänge, durch einen dünnen dramatischen Faden miteinander verknüpft. Es entwickelte sich daraus die Oper und die Haupt- und Staatsaktion. Das deutsche Theater ist so gut wie für einige Zeit eingegangen, aber das deutsche Drama darum noch nicht gestorben. Dieses macht sogar zur selben Zeit eine entscheidende Neuentwickelung durch und verwandelt sich. Aber es gereicht ihm zu schwerem Nachteil, daß ihm keine Bühne offensteht, daß es als Buchdrama sein Leben fristen muß. Litteratur und Volkstheater stehen in keiner Verbindung mehr miteinander, und auf lange Zeit hinaus werden und wollen sie nichts mehr voneinander wissen. Das Theater ermangelt daher aller Kultur, aller geistigen und künstlerischen Bildung, die ihm allein durch die Litteratur zugeführt werden kann, und wird in Roheit und Barbarei versinken, der Dichtung hingegen fehlt die lebendige Berührung und Wechselwirkung mit dem Volke, mit allen Ständen der Gesellschaft, mit dem wirklichen Leben, mit den Stimmungen der Zeit. Sie wird sich allzusehr von der Luft der Studierstube umnebeln lassen und es verlernen, unmittelbare dramatische Wirkungen auszuüben. Das Drama ringt sich zu keiner Selbständigkeit durch und nimmt keine Neugestaltung an, welche dem Geist der Nation und den neuen Ideenentwickelungen entspricht. Es bleibt ein Schul- und Gelehrtendrama in der Nachahmung der Antike stecken und etwa auf der Stufe stehen, wo das englische Drama mit der Tragödie

Digitized by Google

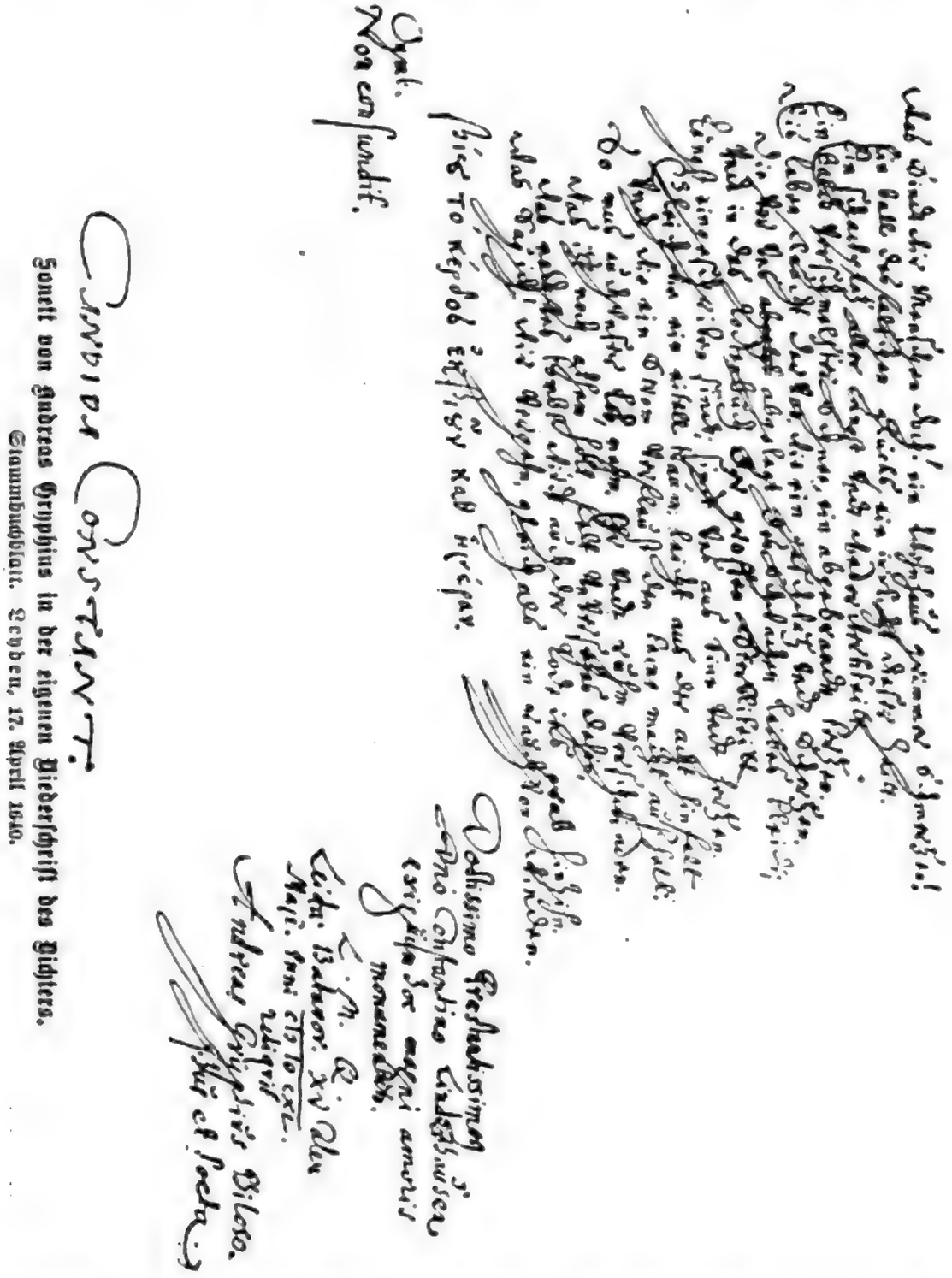
„Gorboduc“ angelangt war. Opitz, der u. a. auch nach italieniſchem Vorbilde den Text zu einem Singſpiel, der erſten deutſchen Oper („Daphne“), geſchrieben hatte, beſaß nur ſehr dürftige Anſchauungen vom Weſen des

Andreas Gryphius Ictus Philosoph Et Stat:
Equeſt Ducat Glogou: Syndicus nat: 1616.
Quem ſtupuit Tragicum felix Germania Vatem,
Fulmine qui ferijt ſaxea corda hominum
Talis erat Vultu. Cumulata ſcientia rerum.
Et quicquid vaſti circulus orbis habet
Eruat ex ſcriptis, quæ mens diuina reliquit,
Gryphius Elyſiis altera Pallas erit.

Andreas Gryphius.

Nach dem Kupferſtich von Philipp Kilian.

Dramas, die Singspiele der Pegnitzschäfer bedeuten keine Weiterentwickelung, — diese nahm vielmehr ihren Ausgang vom Schuldrama her, ähnlich wie in



Sonett von Andreas Gryphius in der eigenen Niederschrift des Dichters.
Stammbuchblatt. Leyden, 17. April 1646.

Frankreich. Andreas Gryphius, ein Sohn Schlesiens, welches die deutsche Litteratur damals mit so zahlreichen Talenten beschenkte, zu Glogau am 11. Oktober 1616 geboren und dort gestorben am 16. Juli 1664, war

ein Mann von umfassender Bildung. Er teilt daher die Bestrebungen und ästhetischen Anschauungen der herrschenden Gelehrtenpoesie Opitz'scher Herkunft und ist mehr für das Fremde als für das Heimisch-Volkstümliche eingenommen. Eine schwere, ernste und düster-tragische Natur von Haus aus. In seinen Sonetten, die zu den besten lyrischen Dichtungen der Zeit gehören, prägt sich eine schwermütige Stimmung aus, und sie sind voll finsterer, pessimistischer Klagen und voll ernster, religiöser Gedanken. Er begründet das deutsche Renaissancedrama, und er wäre vielleicht höher gedrungen, wenn er hinter sich ein Volk gehabt und auch aus dem Innenleben, aus den echten Gedanken und Gefühlen des Renaissancejahrhunderts hätte schöpfen können. So aber blieben nur die Formen für ihn übrig, die er, dank der Verwilderung der einheimischen Kultur, mit reichem und großem Inhalt nicht anzufüllen vermag. Er lernte vom Drama der Italiener und der Franzosen, und auch Shakespeare blieb ihm aller Wahrscheinlichkeit nicht fremd, wenn er ihn auch wohl nicht tiefer verstand. Am innigsten schloß er sich den Niederländern an, die er als Lehrer der Universität Leyden in den Jahren 1638—1643 aus nächster Nähe studieren konnte. Man kann ihn den deutschen Joost van den Vondel nennen, und seine Tragödie besitzt formal wie innerlich geistig vieles gemeinsam mit der des holländischen Klassikers. Im Hintergrunde steht auch bei ihm der traurige Schatten Seneca's. Da giebt es denn wenig eigentliche dramatische Handlung und Entwickelung und wenig Charakteristik, und um so mehr Erzählung, viel Krasses, Geister- und Gespenstererscheinungen und eine auf Stelzen gehende, bombastische, großwortige Deklamation. Wie bei Vondel lebt auch bei ihm noch der antike Chor fort, und allerhand allegorische Figuren mischen sich unter die Wirklichkeitsgestalten. Auch Gryphius tritt uns vertraulich näher und gewinnt als Künstler in seinen Possen und Scherzspielen, die eine frische Lebensbeobachtung verraten: der „Horribilicribrifax" mit seinen lustigen Zeit-Karikaturen des pedantischen Schulmeisters, der ein lateinisches und griechisches Citat an das andere reiht und des bramarbasierenden, französisch, italienisch und spanisch radebrechenden Hauptmanns, und das Schimpfspiel „Herr Peter Squenz", in der Fabel bekanntlich eins mit dem Handwerkerspiel in Shakespeare's Sommernachtstraum, noch mehr das in ein anderes Drama („Das verliebte Gespenst") eingeschobene, in schlesischer Bauernmundart geschriebene Scherzspiel „Geliebte Dornrose" sind das Beste, was das deutsche Drama des 17. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Da giebt es auch die Anfänge einer individuellen Charakteristik und einen natürlichen, leichten Prosadialog.

In der Satire lebte im allgemeineren ein volkstümlicherer Geist fort, eine freiere, natürlichere Bewegung und ein keckerer Realismus, wie es schon die Gattung mit sich brachte. Der Sinn für die Beobachtung der nächsten

Digitized by Google

Wirklichkeit, der gesunde, praktische Menschenverstand, die Hinneigung zum Einfachen und Schlichten, welche zumeist dem Satiriker innewohnen, lassen ihn diesen populären Geist leichter festhalten. Die Satire des 17. Jahrhunderts ist wesentlich patriotischer Natur und preist sich das gute Alte und Ererbte, das Tüchtig-Einheimische. Der Geist der Sprachgesellschaften redet aus ihr. Mit Spott überschüttet sie die Ausländerei der Deutschen, die Herrschaft fremder Moden, die Sprachmengerei, die Vorliebe, mit fremden Brocken sich zu brüsten, die Pedanten und Schulfüchse, welche über einen Fehler im Lateinsprechen, wie über ein Verbrechen in Entrüstung geraten, während sie im Deutschen alle Barbareien ruhig gelten lassen. Gern kehrt sie, darin wieder Schulstubengeist verratend, auf litterarischem Gebiete ein und richtet ihre Angriffe gegen die lobhudelnde und um Geld schreibende Gelegenheitsdichterei und die hochtrabende, feierliche, neue Kunst. Ein derber Realist, der auf den neuen Renaissancestil und den neuen, regelmäßigen Versbau schlecht zu sprechen ist und an körnig grobem Wort, an volkstümlich unflätigem Witz seinen Spaß findet und dabei doch ein Mann von feiner Bildung und ästhetischer Schulung, verfaßte der originelle Johann Lauremberg aus Rostock (1590—1658) in niederdeutscher Sprache vier Scherzgedichte, während Joachim Rachel (1618—1669) sich zu Opitz bekannte, viel klassische Gelehrsamkeit auskramte und von seinen Zeitgenossen für einen zweiten Juvenal gehalten wurde. Der Schlesier Friedrich von Logau (1604—1655) schrieb ausgezeichnete Epigramme, ausgezeichnet durch Form wie durch Inhalt. Ein tüchtiger, mutiger und klarer Geist, von reicher Geistes- und Gemütsbildung, der mit klaren und treffenden Worten das ganze Elend der Zeit aufdeckt, aber trotz der Erkenntnis der düsteren Zustände seinen frischen, tapferen Sinn sich bewahrt und überall ermutigt und anfeuert, niederreißt und zugleich aufrichtet. Aus Spanien holte sich Johannes Michael Moscherosch (1601—1669) seine Anregungen. Er lehnte sich eng an einen der größten Meister an, der zu finden war, an den genialen Quevedo, dessen „Träume"

J. M. Moscherosch.
Nach dem Kupferstich von Peter Aubry 1652.

er in ſeinen „Wunderlichen und Wahrhaftigen Geſichten Philanders von Sittenwalt“ zum Teil wörtlich benutzte. Der kecke, lebendige Spanier nimmt ſich allerdings in den ſteifen, ſchwerfälligen Gewändern des Deutſchen recht unbeholfen aus, und ſein funkelnder, blitzender Barockſtil büßt viel von ſeinem Zauber ein und verliert von ſeinem eigentlichſten Weſen. Er kehrt ſich ins Pedantiſche um. Der Patriotismus Moſcheroſchs nimmt den Mund etwas zu voll, als daß er uns ganz echt erſcheint, und merkwürdig brüſtet er ſich ſelber etwas zu ſehr mit ſeinen Sprachkenntniſſen, als daß man den Eifer gegen die Verwälſchung allzu ernſt nehmen könnte. Als Sittenſchilderung behalten die „Geſichte“ immerhin ihren Wert. Auch die Predigt und Kanzelberedſamkeit

PAX INTRANTIBVS

Kupferſtich zum 6. Geſichte Philanders von Sittenwald
„Höllenkinder“ aus der dritten von Moſcheroſch ſelbſt beſorgten Ausgabe des Werkes vom Jahre 1650

kehrt mit Schupp und Abraham a Santa Clara noch einmal zu alten, deutſchen, volkstümlichen Überlieferungen zurück. Die Weiſe Geilers von Kaiſersberg lebt noch einmal auf. „Fabul-Hans“ nannten die orthodoxen Gegner Balthaſar

P. ABRAHAMUS à S. CLARA ORD. EREM. DISCALC. S. P. AUGUSTINI CONCION. CÆSAR. & PRO TEMP. PROVINCIALIS
PANGO PINGO
PUNGO

Abraham a Santa Clara.

Schupp (1610—1661; seit 1649 Pastor zu St. Jakob in Hamburg), weil er auch seine frische, kernige Predigt, wie seine satirischen Schriften gern mit Anekdoten, Fabeln und Scherzen würzte und ihm mehr praktische Moral als Dogmatik am Herzen lag. Aus katholischem Lager kam ein Menschenalter später der Augustinermönch Ulrich Megerle, genannt Abraham a Santa Clara (1644—1700), der letzte der hervorragenden Satiriker dieser Periode, der als Hofprediger zu Wien im letzten Viertel des Jahrhunderts und im Anfang des 18. Jahrhunderts die Zuhörer mit seinen derben und witzstrotzenden, zum Teil burlesken Kapuzinaden überschüttete. Er besitzt nicht die feinere und vornehmere Geistesbildung und den aufgeklärten Sinn Schupps, auch nichts von einer tieferen und edleren religiösen Natur, er ist eher ein zelotisches und beschränktes Mönchlein, wie er in das damalige Wien und Österreich hingehörte. Und wenn man auf das gleichzeitige Frankreich hinblickt und an die großen Kanzelredner am Hofe Ludwigs XIV. denkt, einen Bossuet, einen Massillon mit unserem Abraham a Santa Clara vergleicht, dann ermißt man einigermaßen, wie weit Deutschland in der Kultur zurückgeblieben war. Aber dieser Mensch ist ein Volksredner ersten Ranges und ein nicht geringer Künstler, ein Sprachtechniker wie Fischart, den er an feinem, stilistischem Gefühl noch übertrifft. Man merkt die höhere formale Schulung, die unsere Litteratur inzwischen durchgemacht hat.

Die eigentliche Dichtung trieb inzwischen steuerlos in den unruhigen, öden Wassern des Eklekticismus dahin. Zu einer Kunst war man gelangt, zu einem ersten klaren, ästhetischen Empfinden, aber nur zu einer Atelier- und Studierstubenkunst. Es fehlte ihr an Inhalt, an Innenleben, an einem nationalen Ich, an einer Kultur. Man hatte nichts zu sagen. Die Seele war roh und ungeformt. So hielt man nur leere Formen in der Hand und wußte nichts von einer organischen Verbindung von Form und Inhalt. Man ahmte alles nach, aber alles geschmacklos, ganz äußerlich, ohne Sinn und Verständnis. In den gelehrten Kreisen sprach man von den Griechen und Römern und glaubte, die Poesie des Altertums in deutscher Zunge endlich erweckt zu haben, in den aristokratischen und höfischen Kreisen hatte der italienisch-spanische Geschmack der tändelnden Schäferpoesie um sich gegriffen, aber natürlich verschmolzen die beiden Elemente vielfach miteinander und der steife, pedantische Akademicismus verquickte sich oft wunderlich mit dem gezierten und süßlichen, flittrigen Barock. D'Urfé's Asträa war mit Entzücken aufgenommen. Der vielgewandte Philipp Zesen (1619—1689), der Stifter der „Deutschgesinnten Genossenschaft", hatte es, freilich ohne Nachfolge zu finden, sogar unternommen, in seiner „adriatischen Rosamunde" den hohen idealen Stil des Schäferromans auf die Darstellung eines bürgerlichen Liebesverhältnisses zu übertragen, was

Digitized by Google

ihm manchen Spott einbrachte. Dem Schäferroman folgte der heroische Helden-, Liebes- und Hofroman aus den Salons des Hotels Rambouillet und im Geschmack der Scudery, der wie die Schäferpoesie vor allem den Adel entzückte, aber natürlich auch von den Jungfrauen des Mittelstandes, soweit dieser der Litteratur schon wieder zugänglich war, heißhungrig verschlungen wurde. Der Braunschweigische Herzog Anton Ulrich von Braunschweig (1633—1714) verpflanzte ihn nach Deutschland, und er ward im letzten Viertel des Jahrhunderts zum Moderoman.

Schon in der Dichtung des Andreas Gryphius suchte die antikisierende Schule nach einem bewegteren phantasievolleren Ausdruck und die bloß auswendig gelernten Bilder und Phrasen der Schule zu überwinden. Aber auch in diesem heilsamen und richtigen Bestreben vermochte die deutsche Kunst noch keine Selbständigkeit zu erringen. Man lehnte sich nur noch inniger an die Italiener an. Marini hält triumphierend Einzug. Und wiederum hält man sich ans Äußerliche, mehr an die groben Wirkungen als an die Innerlichkeiten des fremden Künstlers. Das Geistreiche, das immerhin Ideelle Marini's geht verloren. Nur das Lüstern-Sinnliche und Geile, das Grausam-Wollüstige und Blutrünstige, das Romanisch-Naturalistische seiner Kunst und das gemacht Gelehrte versteht man und nimmt man auf. Und wenn man die Barockphantasiesprache des Italieners nachahmt, so setzt man die Nachahmung in die Gehäuftheit der Bilder und Vergleiche, und in die Gesuchtheit des Ausdrucks, ohne dessen Antithesenwitz und all die Intelligenz dieser Sprache zu erreichen. Die deutsche Kunst taumelt, kaum daß sie dichterisch stammeln gelernt hat, schon in einen Stil der Überkünstelei, kaum daß sie begonnen hat, sinnliche Eindrücke festzuhalten und darzustellen, schon in einen Stil der Überphantastik hinein. Das erzeugte dann nichts als einen hohlen und leeren aufgebauschten Schwulst und Bombast, ein roh barbarisches Prunken mit schreienden Farben und grellem Flitterwerk. Nichts ist an diesen Bestrebungen wert, als ein dumpfes instinktives künstlerisches Empfinden, die tastende Erkenntnis von der Bedeutung des Sinnlichen und Phantasievollen in der Kunst, das Streben nach erhöhter Lebendigkeit und Eindrucksfähigkeit. Immerhin lag hier etwas wie eine ästhetische Weiterentwickelung vor, und wenn unsere Litteraturgeschichte die Schwulst- und Bombastdichtung des 17. Jahrhunderts als eine Verfallsdichtung bezeichnet, so thut sie das in altüberlieferter einseitiger Überschätzung der antikisierenden akademischen Poesie und stellt die Nachahmung der römischen Kunst über die Nachahmung der Renaissancepoesie, obwohl letztere die höher und feiner ausgebildete ist, oder sie verläßt wohl ganz und gar den künstlerischen Standpunkt und verwirft die Marini-Nachfolger um ihrer Unsittlichkeit und Lüsternheit willen. Wieder sind es die Schlesier, in diesem Jahrhundert der dichterisch befähigtste, phantasievollste deutsche Volksstamm, von denen die neuen Anregungen ausgehen. An der Spitze der Marinischule stehen

Digitized by Google

CHRISTIANUS HOFMANN AB HOFMANSWALDAU S. CÆSAR. MAI. CONSILIARIUS ET REIP. VRATISLAVIENSIS SENATOR CONSULARIS

Virginis ut croceis adamas radiare capillis
Assolet, et formæ divinum accendere honorem,
Sic HOFMANNIADÆ destillans nectare Lingua.
Blanda Venus morum, doctrinæ ingentis abyssus,
Gallorumq; lepos Italiq; sagacis acumen
Induerunt ipsi famam, Breslaq; decorem

Nobilissimo Domini Hieronymo Am-Hof
S. C. G.
Christianus Hofman.

Chriſtian Hofmann von Hofmannswaldau.
Kupferſtich von Philipp Kilian nach dem Gemälde von Georg Schulze.

Chriſtian Hofmann von Hofmannswaldau (1617—1679), ein geborener Breslauer und **Daniel Kaſper von Lohenſtein** (1635—1683), geboren zu Nimptſch in Schleſien und geſtorben zu Breslau. Die Dichtung jenes iſt von reinerem, höfiſch-ariſtokratiſchem Charakter, die Lohenſtein'ſche vereinigt höfiſchen Geiſt mit dem ſchwerfälliger Gelehrſamkeit. Hofmannswaldau ſchreibt lyriſche Gedichte, Lohenſtein Dramen und Romane. Jener iſt vor allem bei dem Erotiker Marini in die Schule gegangen und ſucht ihn im Einſchmeichelnd-Verführeriſchen, Lüſtern-Sinnlichen und Nackten zu erreichen.

DANIEL CASPER VON LOHENSTEIN
IM XLIX JAHR.

Daniel Kaspar von Lohenſtein.
Nach dem Kupferſtich von Tſcherning, 1688.

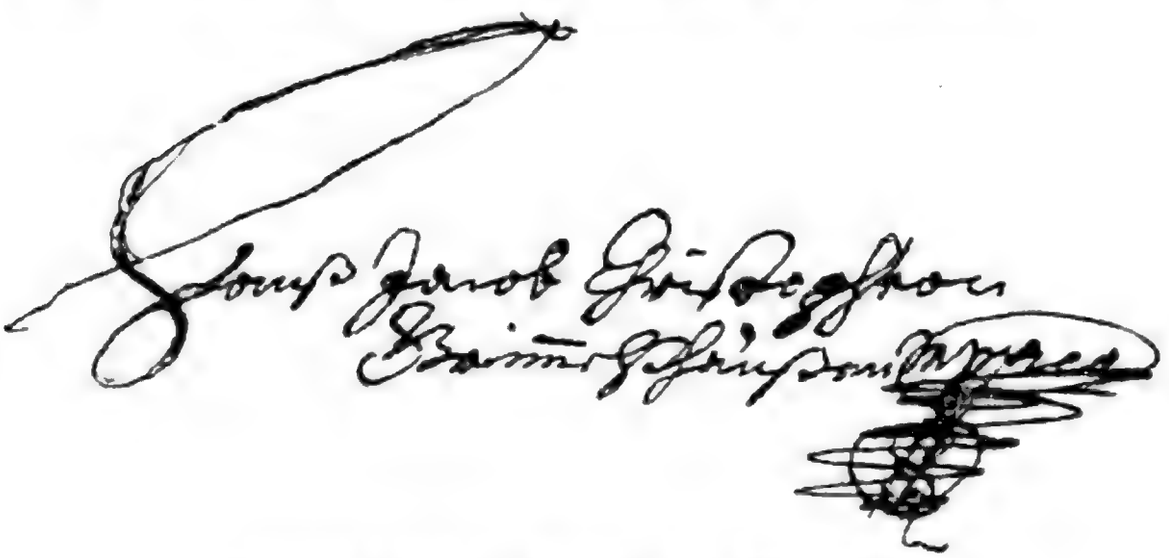
Digitized by Google

Lohenſtein, der Begabtere von beiden und Umfaſſendere übernimmt auch den Grauſamkeits-Naturalismus und das Sexuell-Pathologiſche. Das donnernde Pathos, das Tragiſch-Erhabene der Gryphius'ſchen Tragödie, deren Formen er im allgemeinen feſthält, ohne jedoch die Einheit der Zeit und des Ortes zu beachten, ſucht er in der Darſtellung aller möglichen blutigen Greuel und Scheußlichkeiten, Blutſchändereien, Folter- und Mordſcenen. Weder der eine noch der andere beſitzt eine künſtleriſche Perſönlichkeit und hat wie Marini noch ein Ich zuzuſetzen. Ganz zu geſchweigen von einem geiſtigen Gehalt, verfügen ſie auch nicht einmal über eine wirklich ſinnliche Natur. Das Lüſterne und Grauſam-Wollüſtige iſt etwas Angeleſenes. Sie gebärden ſich nur ſo gemein und verrucht, wie unſere moraliſierenden Litteraturgeſchichtenſchreiber ihnen zu ſo ſchwerem Vorwurf machen. Das Sinnlich-Lüſterne iſt für ſie etwas rein Stoffliches. Ihre Einbildungskraft ruht nicht mit den Wurzeln in ihrer Seele. Sie kennen nur Darſtellungsformen und Effektmittel der Schule. Sie ſind bloß Formaliſten, bloß Atelierkünſtler, Eklekticiſten und Nachahmer, die ſinnlos die Farben ihrer Vorbilder als Klexe zuſammenſetzen. Die Gattung des Staats-, Helden- und Liebesromanes bereicherte Lohenſtein mit einem „geſchichtlichen" Roman von patriotiſchen Geſinnungen und von Gelehrſamkeit vollgepfropft, deſſen Held Arminius iſt und der die alte germaniſche Welt in ebenſo wunderlicher Aufputzung zeigt, wie die „Aſträa" das Gallien der Völkerwanderungszeit. Beſſer auf den Geſchmack des Publikums, auf Spannung und Handlung verſtand ſich jedoch Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphauſen (1663—96), deſſen orientaliſcher Liebes- und Abenteuerroman „Die Aſiatiſche Baniſe oder das blutig — doch mutige Pegu" lange Zeit die deutſche Leſerwelt entzückte.

Lebenskraft, die Jahrhunderte zu überdauern, bewies auch diesmal, auch in Deutſchland, nur der realiſtiſche Roman. Er war nicht das Erzeugnis einer Schule, er ſtieg nicht aus einer litterariſchen Strömung hervor und es trug ihn nicht die Gunſt einer beſtimmten Geſellſchaftsklaſſe. Er ſteht allein für ſich da, als das Werk eines Einzelnen, einer Perſönlichkeit. Hier ſtößt man auf die in dieſer Zeit ſo ſeltenen Spuren eines Ichs, eines Menſchen, der vor allem etwas ſagen will und zu ſagen hat und von einem Innenleben zehrt. Die übrigen nahmen die Formen von außen her, aber die Formen waren auch alles, und ſie ſahen nichts als Formen. Auch Grimmelshauſen entlehnt die Form aus der Fremde, die Form des ſpaniſchen Schelmenromanes, aber der Gehalt iſt vollkommen ſein eigener. Die Form iſt immerhin mehr Gemeingut in der Kunſt, das Weſen der Selbſtändigkeit wird vor allem durch das Innenleben des Künſtlers bedingt. Auf dem letzteren liegt auch bei Grimmelshauſen das Schwergewicht. Es trägt durch und durch germaniſche Stammeseigenart an ſich. Die meiſten der übrigen Poeten ſind auch innerlich verwälſcht, dem deutſchen Weſen trotz

Digitized by Google

aller patriotischen und nationalen Phrasen entfremdet; dieser nicht! Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, um 1625 zu Gelnhausen geboren, gestorben als Schultheiß zu Renchen im Schwarzwald am 17. August 1676, bildet eine vollkommene Ausnahmeerscheinung unter den Poeten und Schriftstellern dieser Zeit. Er steht glücklicherweise der Zunft fern und er hat, man kann wiederum glücklicherweise sagen, keine gelehrte Bildung genossen. Als zehnjähriger Knabe wurde er von hessischen Kriegsvölkern aufgegriffen, weggeführt und machte als Soldat alle Wechselfälle des Krieges mit. Das Leben, nicht die Bücher machten ihn zum Poeten. Ähnlich wie Molière schlug es ihm zum Heil aus, daß er mit dem Volk, mit dem öffentlichen Treiben und der Wirklichkeit im Zusammenhang blieb



Namenszug Hans Jakob Christophs von Grimmelshausen.
(Ein Bildnis Grimmelshausens ist nicht vorhanden.)

und nicht in der Studierstube und in der Gesellschaft kostümierter Schäfer, in unfruchtbaren, wissenschaftlichen und ästhetischen Atelierinteressen aufging. Auch Grimmelshausen hat dem Geist der Zeit sein Opfer dargebracht. Auch er wollte es den gelehrten Dichtern nachmachen und hat sich später fleißig hinter die Bücher gesetzt und stellte dann gern wie die anderen seine Kenntnisse zur Schau. Aber seine litterarische Persönlichkeit war durch das Leben schon zu sehr gefestigt, als daß das Werk ernster dadurch geschädigt werden konnte. 1669 erschien der hervorragendste Roman, der aus seiner Feder hervorgegangen, der „Abendtheuerliche Simplicissimus", ein biographischer Roman, der von den bunten Kriegs- und Irrfahrten, Abenteuern, Thaten, Leiden und Freuden eines Vaganten erzählt. Mit höchster Frische und Anschaulichkeit entrollt das Werk, wie der spanische Schelmenroman für seine Zeit und Heimat es that, die wirklichkeitstreueste Schilderung von den jammervollen Zuständen des Deutschland des dreißigjährigen Krieges, aber er giebt auch noch mehr

Digitized by Google

als die spanischen Vorbilder, mehr als eine bunte Fülle von Erzählung und Sitten- und Zeitschilderungen: die Geschichte der inneren Entwickelung einer tüchtigen Persönlichkeit, welche durch all den Wust und Dunst, oft in den Schlamm hinabgezogen, im rohen Lebenskampf ihr besseres Selbst behauptet, freilich zuletzt nur in der Resignation das sieht, was als letzte Weisheit und Vernunft übrig bleibt.

Die rückgratslose deutsche Poesie dieser Zeit wird von einer Nachahmung in die andere geworfen. In Frankreich hatte der nationale Geist, vornehmlich durch Molière und Boileau verkörpert, die noch von Spanien und Italien her beeinflußte, gezierte und schwülstige Kunst des Hotels Rambouillet überwunden. Auch in Deutschland, dessen Dichtung

Illustration zum „Simplicissimus“ aus der Ausgabe vom Jahre 1684.
Die ersten (drei) Ausgaben des Werkes erschienen im Jahre 1659.

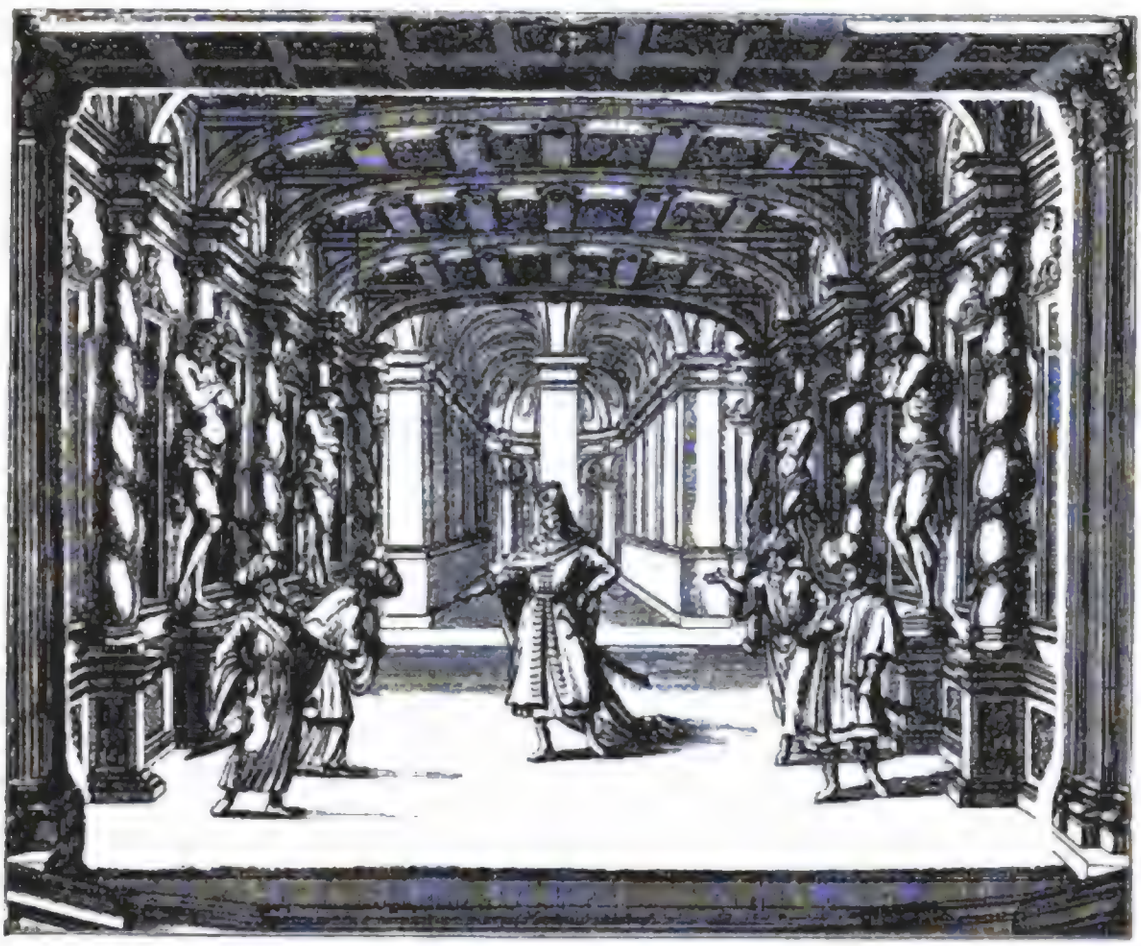
mit so hurtiger Schnelligkeit alle Entwickelungsstadien und alle Stile der europäischen Poesie durchläuft, erliegt der italienisch-spanische Geschmack bald dem neuen französischen. Kaum ist Marini auf den Schild geboben, da taucht auch schon der Schatten Boileau's auf. Die provinzialen Besonderheiten und Charakterunterschiede der deutschen Stämme treten in dieser Zeit noch deutlicher in Erscheinung. In den Adern des Schlesiers fließt beweglicheres, sinnlicheres Blut; er trägt mehr süddeutsch-österreichisches Wesen an sich und blickt wie die damalige österreichische Kultur nach Italien herüber. Sein ist die Kunst der Phantasie. Das verständigere und nüchternere Preußen und Sachsen werden die Mittelpunkte der Nachahmung der französischen Kunst des Verstandes, der Disciplin und Geregeltheit. Preußen und Sachsen überschütten die Hofmannswaldau-Lohenstein'sche Schwulst- und Bombastpoesie mit Spott und Hohn und stellen ihr eine Kunst des Witzes, aber auch der höchsten Plattheit und Alltagsprosa entgegen. Christian Wernicke (gest. 1710), an Boileau gebildet, schreibt Satiren gegen die Schlesier; er ist ein eleganter Weltmann, wie die Hofpoeten, die sich zu Berlin um den ersten Preußenkönig scharen, so der Freiherr von Kanitz (1654—1699) und Johann von Besser (1654—1729), welch letzterer später in Dresden Unterschlupf fand. Sie stümpern recht und schlecht ihren Meistern am Hofe Ludwigs XIV. nach, preisen die Korrektheit und Glattheit und schreiben nichtssagende Geburtstagsgedichte, Festspiele und sonstige Verse für die hohen Herrschaften.

Der Zittauer Rektor Christian Weise (1642—1708) vertritt mehr eine bürgerlich-volkstümliche Richtung. Er überschüttet die Litteratur mit zahllosen seichten und flachen Schauspielen und Komödien, die in den sächsischen Schulen zur Aufführung kamen und mit satirischen und komischen Romanen moralisch belehrenden Charakters, in denen allerhand Elemente des spanischen Schelmenromanes, der alten Sebastian Brandt'schen und Murner'schen Satire zusammenkommen, sowie des Reiseromanes, wie er zum Teil in den Helden- und Liebesromanen und auch in den phantastischen Mond- und Sonnenreisen Bergeracs ausgebildet war. Eine sehr lustige Parodie auf den echten und rechten pathetischen Reiseroman und dessen Wundersucht, ein Werk echt volkstümlichen Witzes, das die Erinnerung an die Schwankbücher des 16. Jahrhunderts, an die Lügenbücher vom Finkenritter u. s. w. wachruft, aber diesen an Kunst entschieden überlegen, „Schelmuffsky's kuriose und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Lande" (1696) von dem Leipziger Studenten Christian Reuter (1665 geboren) ist das prächtigste und ein in seiner Art geniales Erzeugnis der so ganz und gar ungenialen Kunst der Leipziger und Sachsen.

Chaotisch, wie die politischen und wirtschaftlichen Zustände Deutschlands, wogt seine Bildung in dieser Zeit durcheinander. Es fehlt ihr an Einheit und organischem Zusammenhang. Die Bildung der höfisch-aristo-

Digitized by Google

kratiſchen Kreiſe iſt eine andere als die der gelehrten Stände, fremdartig ſtehen ſich beide gegenüber und haben ſich nicht einander zu durchdringen vermocht, wie es in Frankreich der Fall war. Und es fehlt der Bildung an Freiheit und Selbſtändigkeit. Sie iſt nichts Eigenerrungenes, ſondern nur etwas Gelerntes und Nachgeahmtes. Der höfiſch-ariſtokratiſchen und der gelehrten Bildung aber mangelt es wieder an allen Berührungspunkten



Theaterſcene des 17. Jahrhunderts:
„Tigranes berät ſich mit ſeinen Großen über die Ankunft des Pompejus.“ Scene aus einem im Februar 1684 in dem Kurpfälziſchen Reſidenzſchloſſe zu Heidelberg von Hofkavalieren und Hofdamen aufgeführten Schauſpielcyklus: „Die über alle Tugend triumphierende Tugend der Beſtändigkeit.“

mit der der bürgerlichen Kreiſe. Tiefe Klüfte ſcheiden ſowohl das Volk, wie den Gelehrten und die adeligen Kreiſe voneinander. Ein ſchwerer Satz von Roheit und Brutalität, von echtem und rechtem Barbarismus, eine Folge der Kriegsſchlächtereien, der Verwüſtungen, der Armut und des Elends, bedeckt den Boden der deutſchen Bildung und iſt das einzige, was der Bildung gemeinſam angehört. In der Poeſie, die aus der Studierſtube kam, paart ſich die Roheit mit einer pedantiſch-ſchwerfälligen Gelehrſamkeit, in der ariſtokratiſchen Salonpoeſie mit der Lüſternheit und einer

platten Sinnlichkeit. Eine ſinnloſe Prunk- und Verſchwendungsſucht hat an den Höfen Platz gegriffen, die es dem vergötterten Hof von Verſailles nachthun wollen. Die deutſchen Fürſten ſind nur noch die Affen Ludwigs XIV., und es blüht die Maitreſſenwirtſchaft, es gedeiht der Servilismus. Eine hohle Maskeraden- und Mummenſchanzpoeſie und tote Gelegenheitsdichtung erſtickt jede ernſtere und tiefere Kunſt. Italieniſche Kaſtraten und Primadonnen erſcheinen an den deutſchen Höfen und werden mit ungeheuren Summen bezahlt, während die deutſche Kunſt in Bettlerkleidern umherzieht. Mit ihnen kommt aus Italien das muſikaliſche Drama, aus dem ſich unſere Oper entwickelt hat, — zumeiſt ein Schäferſpiel oder die Darſtellung eines Vorganges aus der antiken Mythologie mit muſikaliſcher Begleitung, Recitativen und Arien, eine Feſt- und Gelegenheitsdichtung zur Feier fürſtlicher Geburtstage, Hochzeiten und Beſuche, voller Schmeicheleien und Verherrlichungen für die hohen Herrſchaften. Die glänzendſten Dekorationen und Koſtüme, Feuerwerke und Maſchinenkünſte aller Art, Tänze

Salomon und die Königin von Saba.

Farbige Zeichnung von Chr. Schwarz. München. Kupferſtichkabinett.

Die Scene iſt ein Zwiſchenſpiel einer Jeſuitenkomödie, welche den bekannten Stoff der Bibel behandelte.

und Balletts erhöhen die Reize der Vorstellungen des höfischen Theaters. Und bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts ist dieses Hoftheater so verwälscht, daß von seiner Bühne herab vornehmlich nur italienisch und dann auch französisch vernommen wird. Aus dem italienischen Musikdrama erwuchs ein Musikdrama in deutscher Zunge, als es die bürgerlich-patricische Welt der höfischen gleichthun wollte. Hamburg hatte im dreißigjährigen Kriege eine kluge Neutralität bewahrt und durch die Verbindung mit Holland und England große Reichtümer erworben. Hier herrschte Wohlstand und Luxus, während ringsum in Deutschland die Not und Sorge umgingen. Hamburg eroberte sich daher auch in dieser Zeit seine Stellung als eine der ersten deutschen Bildungsstätten. Philipp Zesen und der Elbschwanenorden hatten dort gewirkt und in der Nähe Johann Rist. In Hamburg erstand trotz der feindseligen Stimmungen der Geistlichkeit das erste deutsche Operntheater, das vor allem dem Licentiaten und späteren Senator Gerhard Schott sein Entstehen verdankte und von 1678—1728 blühte; biblische Opern, Moralitäten, allegorische Festspiele, Spektakelstücke und Possen, in französischer und italienischer, hoch- und plattdeutscher Sprache gelangten zur Aufführung, mit großer Pracht und prunkvollem Dekorationsaufwand. Als Komponist glänzte vor allem Reinhold Keiser, und eine Reihe von Poeten, der Prediger Elmenhorst, der tapfer die Sache des Theaters gegen seine geistlichen Amtsgenossen verfocht, ein Postel, ein Hunold und andere schrieben, zumeist barbarische, Texte zur Musik.

Auch das Schuldrama lebte noch fort, und besonders nahm das Jesuitendrama, zumeist in lateinischer Sprache, einen neuen Aufschwung. Der äußere Luxus spielte auch hier eine große Rolle. Dafür sah es um so ärmlicher und bettelhafter in dem Volkstheater aus, im Theater der Berufsschauspieler, die nach dem Kriege wieder auftauchen und wandernd von Stadt zu Stadt, von Ort zu Ort ziehen, verwilderte und zerlumpte Gesellen, Kunstzigeuner, die ein Leben des Elends und der Vagantenromantik führen. Die fremden Elemente sind verschwunden, und ein deutscher Berufsschauspieler hat sich herangebildet. Aber man pflegt noch die Erinnerungen an das Drama der englischen Komödianten, und noch immer werden die alten Werke aufgeführt, nur in einer noch weit mehr verrohten und plump verzerrten Fassung. Mit der Litteratur steht dieses Theaterdrama nur in losen Beziehungen. Gryphius' und Lohensteins Dramen werden nicht aufgeführt und bleiben Buchdramen. Die Schauspieler schreiben sich selbst ihre Dramen, nehmen das Alte, Überlieferte, stellen Scenen aus einem Schauspiel in das andere hinein, verwerten die Moderomane und andere Erzeugnisse der älteren, sowie der ausländischen Litteratur für ihre Zwecke, — kurz, kleben und leimen und arbeiten alles zusammen, was sie irgendwo auf einer Bühne gesehen und gehört haben. Die Liebesscenen, Clownscherze und zahlreiche Situationen können sich immer wiederholen und passen in

Digitized by Google

jedes Werk hinein, und ſo entſteht ein improviſiertes Drama; die Darſteller einigen ſich nur über die auftretenden Perſonen und den äußeren Gang der Handlung und überlaſſen dann der Laune, der Einbildungskraft und der Schlagfertigkeit des einzelnen, überlaſſen dem Glück des Zufalls und des

Christi
ang.
Janetschky.
Tho. Hirsch
man
ex corp: fecit.
G. Schei
rer
Excud.

Schauſpieler des 17. Jahrhunderts.

Gezeichnet von Tho. Hirſchmann, geſtochen von G. Scheurer.

Dieſes älteſte, bisher bekannte Bildnis eines deutſchen Berufsſchauſpielers ſtellt Chriſtian Janetſchky dar, der in den 80er Jahren Pickelhering der Velten'ſchen Truppe war. Im Hintergrunde eine Bühne.

Augenblicks die Erfindung der Rede und die Ausſchmückung der Situationen. Starre Typik, Einförmigkeit und Herkömmlichkeit bildet daher den Charakter dieſer geiſtig und künſtleriſch tiefſtehenden Litteratur. Immer dieſelben Figuren, immer dieſelben Situationen und Reden. Die erſte Rolle ſpielt

auch jetzt der Hanswurſt, der Pickelhering oder Scaramuz, ein unflätiger, derber Geſelle, deſſen zweites Wort immer eine Zote und eine Schweinerei iſt. Die Hanswurſtpoſſe, die ſich mit ſeinen Dummheiten, Streichen und Verdrehtheiten, ſeinen Liebſchaften und Prügeleien ausſchließlich beſchäftigt,

Heute Freytag den 18. May.
Werden die
Sächſiſchen Hoff-Teutſchen
COMOEDIANTEN
Auff ihren Schau-Platz das unvergleichliche und Welt-
bekandte Stück præſentiren/ genandt:
Das Leben und Todt des groſſen
Ertz-Zauberers/
D. JOHANNES FAUSTUS
Mit Vortrefflicher Pickelhärings Luſtigkeit von
Anfang biß zum Ende.

In dieſer Haupt-Action wird mit Verwunderung zu ſehen ſeyn:
1. [illegible] zu Drachen in der Lufft ſchwebende.
2. [illegible] Zauberey und Beſchwerung der Geiſter.
3. [illegible] in dem er Gold ſamlen wil, wird von allerhand bezauberten Vö[illegible] der Lufft vexiret.
4. Deſſ [illegible] Panquet; bey welchem die Schau-Eſſen in wunderliche Figuren verwandelt werden.
5. Sodann wird zu ſehen ſeyn/ wie aus einer Paſtete Menſchen/ Hunde/ Katzen und andere Thiere hervor kommen und durch die Lufft fliegen.
6. Ein feuerſpeyende Rabe kömbt durch die Lufft geflogen/ und kündiget Fauſten den Todt an.
7. Endlich wird Fauſtus von den Geiſtern weggeholet.
8. Zuletzt wird die Hölle mit ſchönen Feuerwercken außgezieret/ præſentiret werden.

Zum Beſchluß ſol denen Hochgeneigten Liebhabern/ dieſe gantze Haupt-Action/ durch einen Italiäniſchen Schatten præſentiret werden/ welches vortrefflich Rar/ und verſichert das Geld doppelt werth iſt/ worbey auch eine Maſquerade von 6. Perſohnen/ nemlich ein Spanier/ zwey Gaudiebe/ ein Schulmeiſter/ ein Bauer und Bäuerin/ welche alle ihren abſonderlichen Tantz haben/ und ſehr lächerlich wird anzuſehen ſeyn.

Nach dieſem ſol zum Nach-Spiel agiret werden/ die vortreffliche und kluge Action aus dem Frantzöſiſchen ins Teutſche überſetzet/ genandt:
Der von ſeiner Frauen wohl vexirte Ehemann/
George Dandin.

Und weil es heute [illegible] / ſo [illegible] den hinterſten Platz nicht mehr als 2. [illegible] werden/ welches zur Nachricht.

Der Schau-Platz iſt in Sehl. Capitain [illegible] Hauſe / auff der Langen Straſſe [illegible] angefangen.

Einer ſagt es dem Andern.

Theaterzettel der Truppe Veltens, Bremen vom 18. Mai 1688.
(Nach dem im Beſitz des Herrn Theaterdirektors Hofrat Pollini zu Hamburg befindlichen Original.)

nimmt die erſte Stelle im Spielplan der Volksbühne ein. In den „Haupt- und Staatsaktionen“ miſcht ſie ſich und verſchmilzt ſie mit der Darſtellung einer geſchichtlichen oder politiſchen Begebenheit, welche in einem hochtrabenden und ſchwulſtigen Stil abgehandelt wird, wie er in den Mode-

Digitized by Google

romanen herrschte. Die gebildetsten der Berufsschauspieler kamen aus den Kreisen der Studenten, welche zahlreich bei ihren Truppen sich einfanden. Den größten Ruf errang sich im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts die „berühmte Bande" des vielseitig gebildeten Magisters Johannes Velten, die in den Jahren 1685—1692 in näheren Beziehungen zum Dresdener Hofe stand. Velten trug sich mit reformatorischen Gedanken und strebte nach einer Veredelung des Spielplanes. Corneille und Molière erschienen auf seiner Bühne, und die ersten deutschen Schauspielerinnen, aber die Ausländerei der Höfe, die Verachtung, mit denen man in den bürgerlichen Kreisen auf das Theater herabblickte, vereitelten einen Erfolg. Ein kurzer Sonnenblick, — und trübe, schmutzige Sumpfnebel schlagen wieder über der deutschen Bühne zusammen. Die Haupt- und Staatsaktion und die Hanswurstposse sind noch unüberwindbar, und in der Kaiserstadt an der Donau gelangt dieses Theater und diese Litteratur, dort durch die italienische commedia dell' arte besonders gestützt und beeinflußt, zur vollkommensten Entfaltung. Der Schlesier Joseph Anton Stranitzky (1676—1726), der zu Breslau und Leipzig studiert hatte und auch als Schriftsteller aufgetreten ist, entzückte zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Wiener als Salzburger Hanswurst, so dem Typus ein charakteristisches und realistischeres Lokalgepräge verleihend. Der Hanswurst erbaut sich auch 1708 zu Wien das erste stehende deutsche Volkstheater, die Gottsched'sche Reform kann ihm dort nichts anhaben, und er überdauert noch fast das ganze achtzehnte Jahrhundert. Stranitzky aber eröffnet die Reihe dieser großen Wiener Hanswurstdarsteller, welche so lange den Geist des Alten gegen die Forderungen der neuen Litteratur verteidigen: Prehauser, Weißkern-Odoardo, Kurz-Bernardon u. a.

Digitized by Google

DIE ZEIT
DER ABRECHNUNG

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Digitized by Google

England, Frankreich und Deutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Die Anfänge der Aufklärungsbewegung. Der Kampf gegen den staatlichen und kirchlichen Absolutismus. Das erste Auftauchen der neuen Ideen in England. John Locke. Der englische Deismus. Die Moralphilosophie. Shaftesbury. Bolingbroke. Die Aufklärungsbewegung in Frankreich. Fontenelle. Bayle. Der Eindrang der englischen Ideen in Frankreich. Montesquieu und der politische Liberalismus. Voltaire, der Deismus und der Kampf gegen das Christentum. Bedeutung Voltaire's als Schriftsteller und Agitator der Aufklärung. Sein Werk und seine Persönlichkeit. Die englische Poesie unter der Herrschaft des französischen Geschmacks. Der Charakter des englischen Klassicismus in dieser Zeit. Schriftstellerpoesie. Alexander Pope. Das moralische Lustspiel. Die moralischen Wochenschriften. Addison. Steele. Der englische Roman als übergangsform zwischen alter und neuer Kunst. Der wissenschaftliche Realismus. Defoe. Swift. Neue übergansformen. Thomson. Young. Die klassicistische Poesie in Frankreich. Ihr Formalismus. Der Klassicismus und die neuen Ideen. Bedeutung der Schriftstellerpoesie als übergangsform. Das Epigonentum: J. B. Rousseau, Crebillon d. Ä. u. s. w. Lesage. Voltaire und die Tendenzpoesie. Das Theater; Destouches. Marivaux. Der Roman und die erzählende Litteratur. Crébillon d. J., Abbé Prévost. Gresset. Die Lyrik. Der Tiefstand der deutschen Kultur zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Die ersten Bewegungsmänner. Thomasius und Wolff. Zustände der deutschen Poesie. Die Hofpoeten. Brockes. Christian Günther. Das deutsche Theater und die Gottsched'sche Reform. Die Herrschaft des französischen Geschmacks. Englische Einflüsse. Die litterarische Bewegung in der Schweiz. Bodmer und Breitinger. Haller, Hagedorn. Liscow. „Die Bremer Beiträge." Rabener. Gellert.

Aus dem Zeitalter der Autorität war ein Zeitalter der Vernunft erwachsen. In der Vernunft hatte der ordnende und systematisierende Geist der letzten Entwickelungsperiode zuletzt die höchste und entscheidendste aller Autoritäten erkannt. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts etwa beginnt das Zeitalter ihrer Herrschaft, und in ihrem Schatten wächst die Poesie des französischen Klassicismus heran. Die Zeit der Vernunft aber überdauert die Zeit der Autoritätsanbetung noch um ein beträchtliches und umfaßt auch die ganze erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Um die Wende der beiden Jahrhunderte aber vollzieht sich eine bedeutsame und große Umwandelung in dem Denken der europäischen Menschheit. Verstand und Vernunft hatten bisher dazu gedient, Gesetze, Ordnung und Regel nachzuweisen und zu schaffen und ein starkes,

Digitized by Google

unerschütterliches Herrschaftsprinzip aufzubauen, welches die Willkür des Ichs einschränkte und dem freien Menschen der Renaissance den mechanischen Zusammenhang aller Dinge und Erscheinungen, das große, allgemeine, in alle Einzelheiten hinein wirksame Gravitationsgesetz zum erstenmal zum Bewußtsein brachte. Das Thun des Ichs hing in der That nicht so sehr von seinem bloßen Gefallen und Willen ab. Der einzelne stand in unauflöslicher Verbindung mit einer objektiven Welt, an deren Fäden er sich fast nur wie eine Marionettenfigur bewegte.

Jene wunderbare Erkenntnis des 17. Jahrhunderts von dem Mechanismus des Weltalls reichte aber keineswegs zu einer Erklärung aus. Sie war zuletzt die Erkenntnis einer mit toten Ziffern rechnenden Mathematikerweltanschauung. Die toten Ziffern mußten wieder zu lebendigen Wesen gestaltet werden. Das war das Ziel einer neuen, gewaltigen Geistesbewegung, die von Newton zu Darwin hinführte. Die Erkenntnis von dem starren Mechanismus, der unwandelbaren Gleichheit, Ordnung und Ruhe mußte ihre Ergänzung finden in der Erkenntnis von der ewig fließenden Entwickelung, der steten Veränderung und Unruhe der Dinge. Verstand und Vernunft hatten bisher einer Gewaltherrschaft, einem Despotismus in allen Formen das Wort geredet. Der Autoritarismus und Despotismus in Staat, Kirche und Gesellschaft, all das Starre und Erstarrte, das Ichlose des Menschen des 17. Jahrhunderts ist wie ein Abbild des Newtonischen Weltgebäudes, — das Ergebnis einer Naturerkenntnis, die in der Betrachtung der anorganischen Welt wurzelt und unwissend noch dasteht vor den verhüllten Geheimnissen der organischen. Instinktiv jedoch mußte die Menschheit das Einseitig-Halbwahre dieser Naturerkenntnis und aller daraus folgenden Anschauungen fühlen, die Unnatur und Widernatürlichkeit des Autoritarismus und Despotismus, — instinktiv fühlen, wie ein in seinem Ichgefühl gebrochener Organismus nur ein Scheinleben führt und in einem halben Todeszustande verharrt. Das Bewußtsein von der Lebendigkeit des Organismus, von der Selbständigkeit, Beweglichkeit und Freiheit des Ichs schlummerte auf dem tiefsten Grunde ihrer Seele. Und träumend streckt sie die Hände wieder nach der Freiheit aus, rüttelt an den letzten Fesseln, mit denen sie der mittelalterliche Geist noch gebunden hielt. Um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts hebt eine neue Bewegung zur Befreiung des Ichs an, und das Zeitalter der Vernunft, das bisher strenge Regel und Gesetze geschaffen und einen autoritären Despotismus verkündigt hatte, kehrt die Waffen um und wendet sie gegen den Absolutismus, gegen das Autoritätsprinzip. Selbst noch gebunden in seinem Ich, ahnt es dessen Freiheit, hinter der Knechtschaft und Unterwerfung die Selbständigkeit und das Selbstbestimmungsrecht. Der Kampf gegen die „Vorurteile“ ist der große Kampf, den das 18. Jahrhundert auskämpft. Es zerbröckelt und durchlöchert zunächst nur die Weltanschauung des absolutistischen Zeitalters, ohne sie völlig zu

Digitized by Google

beſeitigen. Es untergräbt die Außenwerke der Feſtung. Die Schäden des autoritären Deſpotismus hatte die Menſchheit naturgemäß am erſten und am tiefſten an ihren materiellen Zuſtänden erfahren, an ihres Leibes Notdurft, in ihren wirtſchaftlichen und ſozialen Verhältniſſen, im ſtaatlichen und geſellſchaftlichen Leben, dann auf religiös-kirchlichem Gebiete. Sie ringt zunächſt nach politiſcher Freiheit, nach öffentlichen Zuſtänden, welche dem Ich wieder ein größeres Recht und mehr Bewegung geſtatten. Sie ſucht die Vernichtung des religiös-kirchlichen Deſpotismus, des Dogmen-Chriſtentums in allen ſeinen Erſcheinungen. Thron und Altar ſind es, welche das 18. Jahrhundert in ihren Grundfeſten erſchüttert. Das iſt nicht mehr der vage und unklare Paganismus des Renaiſſancezeitalters, ein in ſinnlichen Leidenſchaften, in wilder Lebensluſt und Genußbegierde wurzelndes Heidentum, welches gegen die chriſtliche Kirche Sturm läuft, ſondern wohlgeordnete und geſchulte Kämpfer rücken gegen ſie an, welche die ganze methodiſche Weisheit des 17. Jahrhunderts in ſich verarbeitet haben, Geiſter der geſchärften Vernunft und Kritik, welche zum erſtenmal den Kampf auf ſtreng wiſſenſchaftliches Gebiet übertragen und keinen anderen Richter anerkennen als den menſchlichen Verſtand.

John Locke

Die neue Bewegung nimmt ihren Ausgang von England her, das ſich im letzten Jahrhundert dem abſolutiſtiſchen Gedanken am unzugänglichſten erwieſen und durch eine zweite Revolution eine freie Staatsverfaſſung errungen hatte, wie ſie außer in Holland ſonſt nirgendwo beſtand. Inmitten der europäiſchen Deſpotien erhob ſich der erſte konſtitutionell regierte Staat, der die Rechte des Fürſten und die Rechte des Volkes gegeneinander abwog und in Geſetzen feſtlegte. *John Locke* (1632—1704) erſchien als der Bahnbrecher einer neuen Gedankenwelt und ſtreute die Saat der humanitären Weltanſchauung des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts aus. Er verlangte die Duldung und die Gleichheit der bürgerlichen Rechte für jeder-

Digitized by Google

mann ohne Unterschied des Glaubens, nicht nur für die Christen, sondern auch für Juden, Mohammedaner und Heiden, er verwarf die Lehre vom Gottesgnadentum der Fürsten und begründete die Theorien des Konstitutionalismus und von der Volkssouveränität. In religiösen Dingen soll nichts als Glaubenssatz aufgestellt werden, was der Vernunft widerspricht. Die Wundergeschichten und Legenden der Bibel sind zu scheiden von den ewigen Wahrheiten, den tragenden und richtigen Ideen des Christentums. Je nach den Zeiten und Völkern wechseln die Anschauungen von dem, was Tugend und Sittlichkeit ist. Tugend ist eins mit Glückseligkeit, und immer mehr wird sich die Menschheit bewußt, was ihr nützt und frommt, was ihre Glückseligkeit ausmacht. So entwickelt sich die Tugend um so höher, je mehr die Menschheit an Erfahrung zunimmt, an Erfahrung, auf der alles Wissen beruht, und welche die einzige Quelle der Erkenntnis und der Vernunft ist. Wenn in der Philosophie des Hobbes der roh brutale Geist der Restaurationsepoche zum Ausdruck gelangt, so blickt uns aus dem Materialismus und Rationalismus Locke's das Angesicht des merkantilen Englands entgegen. Der Engländer des 18. Jahrhunderts schwärmt und phantasiert nicht. Er glaubt nicht an Wunder und Zeichen, wurzelt fest im Boden der Wirklichkeit. Ein bürgerlicher, kaufmännischer, praktisch-verständiger Geist, der klug rechnet und nur mit Thatsachen rechnet. Auch seine Religion und Moral hält sich ans Nützliche. Er hat sich ein Staatsgebäude zurechtgezimmert, das wohlgeordnet aussieht wie ein großes und reiches Kaufmannshaus. Kühnen idealen Forderungen soll's keineswegs Genüge leisten, genug, wenn sich's bequem, anständig und einigermaßen behaglich darin leben läßt. Die ganze Tasche hat er voller Verträge und Abschlüsse, und wehe dem, der ihm ein Tüttelchen von seinen Vertragsrechten rauben will, der ihm einen Heller schuldig bleibt von dem, was er zu fordern berechtigt ist! Er huldigt dem durchaus praktischen Egoismus eines klugen Geschäftsmannes, der da weiß, daß, wenn man einen anderen recht benutzen und ausnutzen will, auch diesen nicht gar zu schwer belasten darf. Er will keinen Übermenschen, keinen „Principe" spielen und hält nicht viel von der phantastischen Herren- und Machtmoral der alten Zeit. Um selber gut zu leben, muß man auch den anderen leben lassen.

Locke stand noch auf dem Boden eines Verstandeschristentums und suchte die Übereinstimmung der Vernunft mit dem christlichen Offenbarungsglauben nachzuweisen. Die Gottesleugner wollte er noch ebensowenig wie einst Thomas Morus in seine Duldung eingeschlossen wissen und als echter Anhänger der Allmacht des Staates, der seit den Tagen der Renaissance an Stelle der Kirche getreten war und von da an dieselbe Rolle spielte, die im Mittelalter der Kirche zugefallen war, auch nicht den Katholiken, nicht um seines religiösen Bekenntnisses willen, sondern als Feind des englischen Staates. Entschlossener und rücksichtsloser gingen die Deisten vor, ein

Digitized by Google

John Toland (1670—1722), Anthony Collins (geb. 1676), Matthews Tindal (1656—1733), Thomas Morgan (gestorben 1743), Chubb (1679—1744) und andere, welche nur den Glauben an Gott mit der Vernunft als im Einklang gelten lassen wollten, die Dreieinigkeitslehre, den Offenbarungsglauben, kurz die Dogmen des positiven Christentums verwarfen und zum Teil alle Religion für Pfaffenbetrug, Aberglauben und Unsinn erklärten. Beim eigentlichen Volke fanden sie wenig Gehör, aber um so mehr in der Welt der Gebildeten. War das Christentum des 17. Jahrhunderts zu einem Ceremonienchristentum ohne Wärme, ohne Innigkeit geworden, so verliert es unter dem Hauch der Aufklärung und des Freidenkertums überhaupt seinen religiösen Inhalt und Charakter. Eine nüchtern-trockene Kritik, die nicht gerade in die Tiefen eindrang, nur den Verstand gelten ließ, nur das Praktische, das nächste Irdische zu umspannen vermochte, verwandelte die Religion in eine Morallehre, welche sich auf Nützlichkeitserkenntnissen aufbaute und dabei die Erkenntnis des Guten, den Sinn für das Rechte für einen urewigen Besitz der Menschheit, für ihm etwas Eingeborenes erklärte. Die Moral wird zum großen Losungswort der neuen Zeit, und ein moralischer Mensch sein, das heißt jetzt so viel, wie im Mittelalter: ein Christ sein. Man moralisiert, wenn man früher betete und büßte. Der Freimaurerorden entsteht in England und breitet sich über Europa aus. Je schärfer der Deismus die Dogmen und die Wunder des Christentums, sowie das Kirchen- und Priestertum bekämpfte, je mehr er den Stifter der Religion seiner Göttlichkeit entkleidete und ihn nur noch „als den edelsten der Menschen" gelten lassen wollte, um so emphatischer und schwärmerischer sprach er von der Sittlichkeitslehre des Christentums, von der allgemeinen Menschenliebe, von der Duldung und ähnlichen schönen Dingen. Das Volk ist eine dumme Masse, die es nicht besser wert ist, als daß sie von schlauen betrügerischen Priestern beherrscht und an der Nase umhergeführt wird, und nur die Weisen, die Gebildeten sind fähig, das Geheimnis Gott zu begreifen. Die Weisen aller Zeiten und Völker haben immer nur eine Religion gekannt und kennen nur die Religion der Liebe und der Humanität. Deisten und Moralphilosophen gehen Hand in Hand. Der geistvolle Earl of Shaftesbury (1671—1713), ein Schüler Locke's, trug die neuen Gedanken der Aufklärung in die aristokratische und höfische Gesellschaft hinein und revolutionierte sie. Die Wissenschaft, die bis dahin nur aus schwerfälligen, dicken Folianten unter viel Mühe und Arbeit geschöpft werden konnte, wirft sich in elegante Salonkleider und wird zu einer anmutigen Gesellschaftsplauderin, deren Ausführungen man ohne zu viel Anstrengung folgen kann. Die adligen Herren und Damen schlürfen Shaftesbury's stilistisch wohlgefeilte, moralische Abhandlungen, wie sie in den Tagen der Elisabeth ein Sonett schlürften. In dessen harmonisch wohlgeordneter Welt spiegelt sich die Seele eines Künstlers und Denkers wieder, voller Enthusiasmus für das Gute

Digitized by Google

und Schöne, die ihm eins ſind, aus Gott hervorgefloſſen und ein angeborener Beſitz der Menſchheit. Auf ſeine Lehre von der beſten der Welten und der natürlichen Tugendliebe des Menſchen antwortete Bernard de Mandeville (1670—1733) mit ſeiner in Verſen geſchriebenen Bienenfabel, in welcher er die Notwendigkeit des Laſters als des Erhalters der öffentlichen Wohlfahrt anpries: der Neid und die Unzufriedenheit treiben zum Wettbewerb an, die Verſchwendung ſetzt tauſend Arbeitskräfte in Bewegung u. ſ. w. Lord Bolingbroke (1678—1751) lehrte die Ariſtokratie von London und Paris die Religionsverſpottung. Freilich ſoll nur die ariſtokratiſche Geſellſchaft über die alten Vorurteile erhaben ſein und ſich über ſie luſtig machen. Gäbe es keinen Gott und keine Religion, ſo müßten ſie für den Pöbel erfunden werden. Um die Beſtie im Zaum zu halten, dazu ſind ſie gut genug. Wie La Rochefoucauld nennt er den Eigennutz die Triebfeder aller Handlungen, und ein zahmer, dünner 18. Jahrhunderts-Machiavellismus wird von ihm als die echte Regierungsweisheit geprieſen. Bolingbroke's Philoſophie wird aber im Grunde zur eigentlichen Philoſophie der gekrönten, gefürſteten und geadelten Aufklärer und Freidenker des 18. Jahrhunderts.

Anthony Ashley-Cooper, Earl of Salisbury.

Von England dringen die neuen Ideen nach Frankreich herüber, und die Franzoſen verbreiten ſie über alle Länder Europas. Die Beweglichkeit, der Geſelligkeitstrieb und der Enthuſiasmus der franzöſiſchen Natur machen dieſes Volk zum gewandteſten und eifrigſten Agenten der neuen Gedanken-

welt. Es versteht wie kein anderes zu unterhalten, zu plaudern, den Stoff gefällig zu formen und durchsichtig zu gestalten, zu spannen und anzuregen, die Gedanken zu populariſieren und für jeden mundgerecht zu machen.

Schon in der letzten Regierungszeit Ludwigs XIV. hatte ſich für alle Einſichtigen klar herausgeſtellt, an welchen Abgrund das abſolutiſtiſche Regiment, die unaufhörlichen Kriege, die Verſchwendungsſucht des Hofes das Land geführt hatten. Der Glanz, welcher ſo lange Thron und Altar, Königtum und Kirche umgeben hatte, verblaßte, und die Bewunderung, die Ehrfurcht vor ihrem Weſen, vor ihren Einrichtungen erſtarb. Es erwachte die Kritik. Fontenelle (1657—1757) hatte mit ſeiner Gabe leichtfaßlicher Darſtellung der vornehmen Welt Geſchmack und Luſt an der Erörterung philoſophiſcher Fragen einzuflößen gewußt, die Lehren Descartes' ihr vertraulich gemacht und eine höhere und allgemeinere geiſtige Bildung verbreitet. Pierre Bayle (1647—1707) bot in ſeinem „kritiſch-hiſtoriſchen Wörterbuch" eine Encyklopädie des Wiſſens der Zeit, welche nicht mehr nur an die Fachgelehrſamkeit ſich wandte, ſondern an alle Kreiſe des gebildeten Publikums. Dieſes entnahm dem gründlich gearbeiteten Werke nicht nur eine Fülle thatſächlicher Belehrung, ſondern es lernte auch die Wohlthat des Zweifelns an ſich erfahren. Bayle's Skepticismus unterwühlte den Autoritarismus; kunſtvoll ſtellt er die verſchiedenſten und entgegengeſetzten Meinungen, Überlieferungen und Syſteme nebeneinander, läßt dem Leſer die ganze Fülle der Thatſachen, Theorien und Hypotheſen klar zum Bewußtſein kommen, zeigt dieſelbe Sache von den verſchiedenſten Seiten, in ihren Vorzügen und Nachteilen, hütet ſich vor jedem endgiltigen Urteil und lehrt den Leſer, ſelbſtändig, unbeeinflußt durch fremde Deutung und Erklärung, die Dinge anzuſchauen und zu beobachten.

Der Kampf gegen den Abſolutismus in Staat und Kirche fängt in den dreißiger Jahren an, immer ernſthafter zu werden. 1728 und 1729 weilte Montesquieu in England, 1725 ging Voltaire ebendorthin in Verbannung und kehrte wie jener 1729 nach Frankreich zurück, beide erfüllt und begeiſtert von den neuen Gedanken, die ſie dort in ſich aufgenommen hatten. Charles de Secondat, Baron de la Brède et de Montesquieu (1689—1755) ſchlug die erſte Breſche in das alte Syſtem des Deſpotismus und brach in der Politik den Anſchauungen des Konſtitutionalismus Bahn. In ſeinen pikant geſchriebenen „Perſiſchen Briefen" (1721), die ſich halb wie ein Roman leſen laſſen, hatte er mit ſeiner Satire die Zuſtände ſeines Vaterlandes und der chriſtlichen Welt verſpottet, den politiſchen und religiöſen Abſolutismus, den Aberglauben, die Verfolgungsſucht, die Zänkereien der Kirchen und Sekten, das Dogma von der Dreieinigkeit, die Abendmahlslehren u. ſ. w. Nach langer Pauſe folgten dann ſeine reifſten und tiefſten Werke über Staats- und Verfaſſungsgeſchichte: die „Betrachtungen über die Urſache der Größe und des Niederganges der Römer" (1734), ſowie der

Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Digitized by Google

England, Frankreich und Deutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Die Anfänge der Aufklärungsbewegung. Der Kampf gegen den staatlichen und kirchlichen Absolutismus. Das erste Auftauchen der neuen Ideen in England. John Locke. Der englische Deismus. Die Moralphilosophie. Shaftesbury. Bolingbroke. Die Aufklärungsbewegung in Frankreich. Fontenelle. Bayle. Der Eindrang der englischen Ideen in Frankreich. Montesquieu und der politische Liberalismus. Voltaire, der Deismus und der Kampf gegen das Christentum. Bedeutung Voltaire's als Schriftsteller und Agitator der Aufklärung. Sein Werk und seine Persönlichkeit. Die englische Poesie unter der Herrschaft des französischen Geschmacks. Der Charakter des englischen Klassicismus in dieser Zeit. Schriftstellerpoesie. Alexander Pope. Das moralische Lustspiel. Die moralischen Wochenschriften. Addison. Steele. Der englische Roman als übergangsform zwischen alter und neuer Kunst. Der wissenschaftliche Realismus. Defoe. Swift. Neue übergangsformen. Thomson. Young. Die klassicistische Poesie in Frankreich. Ihr Formalismus. Der Klassicismus und die neuen Ideen. Bedeutung der Schriftstellerpoesie als übergangsform. Das Epigonentum: J. B. Rousseau, Crebillon d. Ä. u. s. w. Lesage. Voltaire und die Tendenzpoesie. Das Theater; Destouches, Marivaux. Der Roman und die erzählende Litteratur. Crébillon d. J., Abbé Prévost. Gresset. Die Lyrik. Der Tiefstand der deutschen Kultur zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Die ersten Bewegungsmänner. Thomasius und Wolff. Zustände der deutschen Poesie. Die Hofpoeten. Brockes. Christian Günther. Das deutsche Theater und die Gottsched'sche Reform. Die Herrschaft des französischen Geschmacks. Englische Einflüsse. Die litterarische Bewegung in der Schweiz. Bodmer und Breitinger. Haller, Hagedorn. Liscow. „Die Bremer Beiträge." Rabener. Gellert.

Aus dem Zeitalter der Autorität war ein Zeitalter der Vernunft erwachsen. In der Vernunft hatte der ordnende und systematisierende Geist der letzten Entwickelungsperiode zuletzt die höchste und entscheidendste aller Autoritäten erkannt. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts etwa beginnt das Zeitalter ihrer Herrschaft, und in ihrem Schatten wächst die Poesie des französischen Klassicismus heran. Die Zeit der Vernunft aber überdauert die Zeit der Autoritätsanbetung noch um ein beträchtliches und umfaßt auch die ganze erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Um die Wende der beiden Jahrhunderte aber vollzieht sich eine bedeutsame und große Umwandelung in dem Denken der europäischen Menschheit. Verstand und Vernunft hatten bisher dazu gedient, Gesetze, Ordnung und Regel nachzuweisen und zu schaffen und ein starkes,

Digitized by Google

unerschütterliches Herrschaftsprinzip aufzubauen, welches die Willkür des Ichs einschränkte und dem freien Menschen der Renaissance den mechanischen Zusammenhang aller Dinge und Erscheinungen, das große, allgemeine, in alle Einzelheiten hinein wirksame Gravitationsgesetz zum erstenmal zum Bewußtsein brachte. Das Thun des Ichs hing in der That nicht so sehr von seinem bloßen Gefallen und Willen ab. Der einzelne stand in unauflöslicher Verbindung mit einer objektiven Welt, an deren Fäden er sich fast nur wie eine Marionettenfigur bewegte.

Jene wunderbare Erkenntnis des 17. Jahrhunderts von dem Mechanismus des Weltalls reichte aber keineswegs zu einer Erklärung aus. Sie war zuletzt die Erkenntnis einer mit toten Ziffern rechnenden Mathematikerweltanschauung. Die toten Ziffern mußten wieder zu lebendigen Wesen gestaltet werden. Das war das Ziel einer neuen, gewaltigen Geistesbewegung, die von Newton zu Darwin hinführte. Die Erkenntnis von dem starren Mechanismus, der unwandelbaren Gleichheit, Ordnung und Ruhe mußte ihre Ergänzung finden in der Erkenntnis von der ewig fließenden Entwickelung, der steten Veränderung und Unruhe der Dinge. Verstand und Vernunft hatten bisher einer Gewaltherrschaft, einem Despotismus in allen Formen das Wort geredet. Der Autoritarismus und Despotismus in Staat, Kirche und Gesellschaft, all das Starre und Erstarrte, das Ichlose des Menschen des 17. Jahrhunderts ist wie ein Abbild des Newtonischen Weltgebäudes, — das Ergebnis einer Naturerkenntnis, die in der Betrachtung der anorganischen Welt wurzelt und unwissend noch dasteht vor den verhüllten Geheimnissen der organischen. Instinktiv jedoch mußte die Menschheit das Einseitig-Halbwahre dieser Naturerkenntnis und aller daraus folgenden Anschauungen fühlen, die Unnatur und Widernatürlichkeit des Autoritarismus und Despotismus, — instinktiv fühlen, wie ein in seinem Ichgefühl gebrochener Organismus nur ein Scheinleben führt und in einem halben Todeszustande verharrt. Das Bewußtsein von der Lebendigkeit des Organismus, von der Selbständigkeit, Beweglichkeit und Freiheit des Ichs schlummerte auf dem tiefsten Grunde ihrer Seele. Und träumend streckt sie die Hände wieder nach der Freiheit aus, rüttelt an den letzten Fesseln, mit denen sie der mittelalterliche Geist noch gebunden hielt. Um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts hebt eine neue Bewegung zur Befreiung des Ichs an, und das Zeitalter der Vernunft, das bisher strenge Regel und Gesetze geschaffen und einen autoritären Despotismus verkündigt hatte, kehrt die Waffen um und wendet sie gegen den Absolutismus, gegen das Autoritätsprinzip. Selbst noch gebunden in seinem Ich, ahnt es dessen Freiheit, hinter der Knechtschaft und Unterwerfung die Selbständigkeit und das Selbstbestimmungsrecht. Der Kampf gegen die „Vorurteile“ ist der große Kampf, den das 18. Jahrhundert auskämpft. Es zerbröckelt und durchlöchert zunächst nur die Weltanschauung des absolutistischen Zeitalters, ohne sie völlig zu

Digitized by Google

beſeitigen. Es untergräbt die Außenwerke der Feſtung. Die Schäden des autoritären Deſpotismus hatte die Menſchheit naturgemäß am erſten und am tiefſten an ihren materiellen Zuſtänden erfahren, an ihres Leibes Notdurft, in ihren wirtſchaftlichen und ſozialen Verhältniſſen, im ſtaatlichen und geſellſchaftlichen Leben, dann auf religiös-kirchlichem Gebiete. Sie ringt zunächſt nach politiſcher Freiheit, nach öffentlichen Zuſtänden, welche dem Ich wieder ein größeres Recht und mehr Bewegung geſtatten. Sie ſucht die Vernichtung des religiös-kirchlichen Deſpotismus, des Dogmen-Chriſtentums in allen ſeinen Erſcheinungen. Thron und Altar ſind es, welche das 18. Jahrhundert in ihren Grundfeſten erſchüttert. Das iſt nicht mehr der vage und unklare Paganismus des Renaiſſancezeitalters, ein in ſinnlichen Leidenſchaften, in wilder Lebensluſt und Genußbegierde wurzelndes Heidentum, welches gegen die chriſtliche Kirche Sturm läuft, ſondern wohlgeordnete und geſchulte Kämpfer rücken gegen ſie an, welche die ganze methodiſche Weisheit des 17. Jahrhunderts in ſich verarbeitet haben, Geiſter der geſchärften Vernunft und Kritik, welche zum erſtenmal den Kampf auf ſtreng wiſſenſchaftliches Gebiet übertragen und keinen anderen Richter anerkennen als den menſchlichen Verſtand.

John Locke

Die neue Bewegung nimmt ihren Ausgang von England her, das ſich im letzten Jahrhundert dem abſolutiſtiſchen Gedanken am unzugänglichſten erwieſen und durch eine zweite Revolution eine freie Staatsverfaſſung errungen hatte, wie ſie außer in Holland ſonſt nirgendwo beſtand. Inmitten der europäiſchen Deſpotien erhob ſich der erſte konſtitutionell regierte Staat, der die Rechte des Fürſten und die Rechte des Volkes gegeneinander abwog und in Geſetzen feſtlegte. John Locke (1632—1704) erſchien als der Bahnbrecher einer neuen Gedankenwelt und ſtreute die Saat der humanitären Weltanſchauung des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts aus. Er verlangte die Duldung und die Gleichheit der bürgerlichen Rechte für jeder-

mann ohne Unterschied des Glaubens, nicht nur für die Christen, sondern auch für Juden, Mohammedaner und Heiden, er verwarf die Lehre vom Gottesgnadentum der Fürsten und begründete die Theorien des Konstitutionalismus und von der Volkssouveränität. In religiösen Dingen soll nichts als Glaubenssatz aufgestellt werden, was der Vernunft widerspricht. Die Wundergeschichten und Legenden der Bibel sind zu scheiden von den ewigen Wahrheiten, den tragenden und richtigen Ideen des Christentums. Je nach den Zeiten und Völkern wechseln die Anschauungen von dem, was Tugend und Sittlichkeit ist. Tugend ist eins mit Glückseligkeit, und immer mehr wird sich die Menschheit bewußt, was ihr nützt und frommt, was ihre Glückseligkeit ausmacht. So entwickelt sich die Tugend um so höher, je mehr die Menschheit an Erfahrung zunimmt, an Erfahrung, auf der alles Wissen beruht, und welche die einzige Quelle der Erkenntnis und der Vernunft ist. Wenn in der Philosophie des Hobbes der roh brutale Geist der Restaurationsepoche zum Ausdruck gelangt, so blickt uns aus dem Materialismus und Rationalismus Locke's das Angesicht des merkantilen Englands entgegen. Der Engländer des 18. Jahrhunderts schwärmt und phantasiert nicht. Er glaubt nicht an Wunder und Zeichen, wurzelt fest im Boden der Wirklichkeit. Ein bürgerlicher, kaufmännischer, praktisch-verständiger Geist, der klug rechnet und nur mit Thatsachen rechnet. Auch seine Religion und Moral hält sich ans Nützliche. Er hat sich ein Staatsgebäude zurechtgezimmert, das wohlgeordnet aussieht wie ein großes und reiches Kaufmannshaus. Kühnen idealen Forderungen soll's keineswegs Genüge leisten, genug, wenn sich's bequem, anständig und einigermaßen behaglich darin leben läßt. Die ganze Tasche hat er voller Verträge und Abschlüsse, und wehe dem, der ihm ein Tüttelchen von seinen Vertragsrechten rauben will, der ihm einen Heller schuldig bleibt von dem, was er zu fordern berechtigt ist! Er huldigt dem durchaus praktischen Egoismus eines klugen Geschäftsmannes, der da weiß, daß, wenn man einen anderen recht benutzen und ausnutzen will, auch diesen nicht gar zu schwer belasten darf. Er will keinen Übermenschen, keinen „Principe" spielen und hält nicht viel von der phantastischen Herren- und Machtmoral der alten Zeit. Um selber gut zu leben, muß man auch den anderen leben lassen.

Locke stand noch auf dem Boden eines Verstandeschristentums und suchte die Übereinstimmung der Vernunft mit dem christlichen Offenbarungsglauben nachzuweisen. Die Gottesleugner wollte er noch ebensowenig wie einst Thomas Morus in seine Duldung eingeschlossen wissen und als echter Anhänger der Allmacht des Staates, der seit den Tagen der Renaissance an Stelle der Kirche getreten war und von da an dieselbe Rolle spielte, die im Mittelalter der Kirche zugefallen war, auch nicht den Katholiken, nicht um seines religiösen Bekenntnisses willen, sondern als Feind des englischen Staates. Entschlossener und rücksichtsloser gingen die Deisten vor, ein

Digitized by Google

John Toland (1670—1722), Anthony Collins (geb. 1676), Matthews Tindal (1656—1733), Thomas Morgan (gestorben 1743), Chubb (1679—1744) und andere, welche nur den Glauben an Gott mit der Vernunft als im Einklang gelten lassen wollten, die Dreieinigkeitslehre, den Offenbarungsglauben, kurz die Dogmen des positiven Christentums verwarfen und zum Teil alle Religion für Pfaffenbetrug, Aberglauben und Unsinn erklärten. Beim eigentlichen Volke fanden sie wenig Gehör, aber um so mehr in der Welt der Gebildeten. War das Christentum des 17. Jahrhunderts zu einem Ceremonienchristentum ohne Wärme, ohne Innigkeit geworden, so verliert es unter dem Hauch der Aufklärung und des Freidenkertums überhaupt seinen religiösen Inhalt und Charakter. Eine nüchtern-trockene Kritik, die nicht gerade in die Tiefen eindrang, nur den Verstand gelten ließ, nur das Praktische, das nächste Irdische zu umspannen vermochte, verwandelte die Religion in eine Morallehre, welche sich auf Nützlichkeitserkenntnissen aufbaute und dabei die Erkenntnis des Guten, den Sinn für das Rechte für einen urewigen Besitz der Menschheit, für ihm etwas Eingeborenes erklärte. Die Moral wird zum großen Losungswort der neuen Zeit, und ein moralischer Mensch sein, das heißt jetzt so viel, wie im Mittelalter: ein Christ sein. Man moralisiert, wenn man früher betete und büßte. Der Freimaurerorden entsteht in England und breitet sich über Europa aus. Je schärfer der Deismus die Dogmen und die Wunder des Christentums, sowie das Kirchen- und Priestertum bekämpfte, je mehr er den Stifter der Religion seiner Göttlichkeit entkleidete und ihn nur noch „als den edelsten der Menschen" gelten lassen wollte, um so emphatischer und schwärmerischer sprach er von der Sittlichkeitslehre des Christentums, von der allgemeinen Menschenliebe, von der Duldung und ähnlichen schönen Dingen. Das Volk ist eine dumme Masse, die es nicht besser wert ist, als daß sie von schlauen betrügerischen Priestern beherrscht und an der Nase umhergeführt wird, und nur die Weisen, die Gebildeten sind fähig, das Geheimnis Gott zu begreifen. Die Weisen aller Zeiten und Völker haben immer nur eine Religion gekannt und kennen nur die Religion der Liebe und der Humanität. Deisten und Moralphilosophen gehen Hand in Hand. Der geistvolle Earl of Shaftesbury (1671—1713), ein Schüler Locke's, trug die neuen Gedanken der Aufklärung in die aristokratische und höfische Gesellschaft hinein und revolutionierte sie. Die Wissenschaft, die bis dahin nur aus schwerfälligen, dicken Folianten unter viel Mühe und Arbeit geschöpft werden konnte, wirft sich in elegante Salonkleider und wird zu einer anmutigen Gesellschaftsplauderin, deren Ausführungen man ohne zu viel Anstrengung folgen kann. Die adligen Herren und Damen schlürfen Shaftesbury's stilistisch wohlgefeilte, moralische Abhandlungen, wie sie in den Tagen der Elisabeth ein Sonett schlürften. In dessen harmonisch wohlgeordneter Welt spiegelt sich die Seele eines Künstlers und Denkers wieder, voller Enthusiasmus für das Gute

Digitized by Google

und Schöne, die ihm eins sind, aus Gott hervorgeflossen und ein angeborener Besitz der Menschheit. Auf seine Lehre von der besten der Welten und der natürlichen Tugendliebe des Menschen antwortete Bernard de Mandeville (1670—1733) mit seiner in Versen geschriebenen Bienenfabel, in welcher er die Notwendigkeit des Lasters als des Erhalters der öffentlichen Wohlfahrt anpries: der Neid und die Unzufriedenheit treiben zum Wettbewerb an, die Verschwendung setzt tausend Arbeitskräfte in Bewegung u. s. w. Lord Bolingbroke (1678—1751) lehrte die Aristokratie von London und Paris die Religionsverspottung. Freilich soll nur die aristokratische Gesellschaft über die alten Vorurteile erhaben sein und sich über sie lustig machen. Gäbe es keinen Gott und keine Religion, so müßten sie für den Pöbel erfunden werden. Um die Bestie im Zaum zu halten, dazu sind sie gut genug. Wie La Rochefoucauld nennt er den Eigennutz die Triebfeder aller Handlungen, und ein zahmer, dünner 18. Jahrhunderts-Machiavellismus wird von ihm als die echte Regierungsweisheit gepriesen. Bolingbroke's Philosophie wird aber im Grunde zur eigentlichen Philosophie der gekrönten, gefürsteten und geadelten Aufklärer und Freidenker des 18. Jahrhunderts.

Anthony Ashley-Cooper, Earl of Salisbury.

Von England dringen die neuen Ideen nach Frankreich herüber, und die Franzosen verbreiten sie über alle Länder Europas. Die Beweglichkeit, der Geselligkeitstrieb und der Enthusiasmus der französischen Natur machen dieses Volk zum gewandtesten und eifrigsten Agenten der neuen Gedanken-

Digitized by Google

welt. Es versteht wie kein anderes zu unterhalten, zu plaudern, den Stoff gefällig zu formen und durchsichtig zu gestalten, zu spannen und anzuregen, die Gedanken zu populariſieren und für jeden mundgerecht zu machen.

Schon in der letzten Regierungszeit Ludwigs XIV. hatte ſich für alle Einſichtigen klar herausgeſtellt, an welchen Abgrund das abſolutiſtiſche Regiment, die unaufhörlichen Kriege, die Verſchwendungsſucht des Hofes das Land geführt hatten. Der Glanz, welcher ſo lange Thron und Altar, Königtum und Kirche umgeben hatte, verblaßte, und die Bewunderung, die Ehrfurcht vor ihrem Weſen, vor ihren Einrichtungen erſtarb. Es erwachte die Kritik. Fontenelle (1657—1757) hatte mit ſeiner Gabe leichtfaßlicher Darſtellung der vornehmen Welt Geſchmack und Luſt an der Erörterung philoſophiſcher Fragen einzuflößen gewußt, die Lehren Descartes' ihr vertraulich gemacht und eine höhere und allgemeinere geiſtige Bildung verbreitet. Pierre Bayle (1647—1707) bot in ſeinem „kritiſch-hiſtoriſchen Wörterbuch" eine Encyklopädie des Wiſſens der Zeit, welche nicht mehr nur an die Fachgelehrſamkeit ſich wandte, ſondern an alle Kreiſe des gebildeten Publikums. Dieſes entnahm dem gründlich gearbeiteten Werke nicht nur eine Fülle thatſächlicher Belehrung, ſondern es lernte auch die Wohlthat des Zweifelns an ſich erfahren. Bayle's Skepticismus unterwühlte den Autoritarismus; kunſtvoll ſtellt er die verſchiedenſten und entgegengeſetzten Meinungen, Überlieferungen und Syſteme nebeneinander, läßt dem Leſer die ganze Fülle der Thatſachen, Theorien und Hypotheſen klar zum Bewußtſein kommen, zeigt dieſelbe Sache von den verſchiedenſten Seiten, in ihren Vorzügen und Nachteilen, hütet ſich vor jedem endgiltigen Urteil und lehrt den Leſer, ſelbſtändig, unbeeinflußt durch fremde Deutung und Erklärung, die Dinge anzuſchauen und zu beobachten.

Der Kampf gegen den Abſolutismus in Staat und Kirche fängt in den dreißiger Jahren an, immer ernſthafter zu werden. 1728 und 1729 weilte Montesquieu in England, 1725 ging Voltaire ebendorthin in Verbannung und kehrte wie jener 1729 nach Frankreich zurück, beide erfüllt und begeiſtert von den neuen Gedanken, die ſie dort in ſich aufgenommen hatten. Charles de Secondat, Baron de la Brède et de Montesquieu (1689—1755) ſchlug die erſte Breſche in das alte Syſtem des Deſpotismus und brach in der Politik den Anſchauungen des Konſtitutionalismus Bahn. In ſeinen pikant geſchriebenen „Perſiſchen Briefen" (1721), die ſich halb wie ein Roman leſen laſſen, hatte er mit ſeiner Satire die Zuſtände ſeines Vaterlandes und der chriſtlichen Welt verſpottet, den politiſchen und religiöſen Abſolutismus, den Aberglauben, die Verfolgungsſucht, die Zänkereien der Kirchen und Sekten, das Dogma von der Dreieinigkeit, die Abendmahlslehren u. ſ. w. Nach langer Pauſe folgten dann ſeine reifſten und tiefſten Werke über Staats- und Verfaſſungsgeſchichte: die „Betrachtungen über die Urſache der Größe und des Niederganges der Römer" (1734), ſowie der

Digitized by Google

„Geiſt der Geſetze“ (1748), welch letzteres Werk die Staatsverfaſſungen und Rechtszuſtände der verſchiedenen Völker auf ihren Urſprung hin unterſucht und miteinander vergleicht. Die idealſte Staatsform iſt die der Republik und Demokratie, aber der menſchlichen Natur am angemeſſenſten die gemiſchte Verfaſſung, welche das monarchiſche und republikaniſche Element miteinander verbindet und dem König eine Volksvertretung zur Seite ſtellt.

Montesquieu.
Nach einem Stich von Thelott.

„Den Namen Voltaire's nennen heißt das ganze 18. Jahrhundert charakteriſieren.“ (Victor Hugo.) Man betone den „Namen“ Voltaire's. Die Litteratur Frankreichs gipfelt in ihm, gipfelt in dem Namen, nicht in den Werken Voltaire's. Was dieſer ſeltene Geiſt geſchrieben, kann kaum die Jahrhunderte überdauern, und vielleicht darf man es ſchon heute für tot erklären. Man zieht kaum noch Gewinn aus dem Leſen ſeiner Schriften. Es giebt unter den Franzoſen viele, die Tieferes, Größeres und Eigenartigeres geſchrieben haben, Bleibenderes und Ewigergiltiges, in dem ſich ein Stück Menſchennatur offenbart, das zu betrachten nie an Wert verliert. Und dennoch ſteht nicht Corneille oder Racine, auch nicht einmal Molière auf dem Gipfel der franzöſiſchen Litteratur. Voltaire kann es allein beanſpruchen. Er iſt der echte und rechte Nachfolger Ludwigs XIV. auf den Thron Frankreichs. Als dieſer herabſtieg, ſtieg Voltaire hinauf. An Macht und Einfluß war auch letzterer wie der Herrſcher eines mächtigen Staates. Er beherrſcht die Politik des 18. Jahrhunderts, ſteht als der Geheimminiſter und einflußreichſter Ratgeber der befähigtſten Fürſten jener Zeit an der Spitze der Regierung der europäiſchen Nation und leitet ihre Geſchicke. Ludwig XIV. hatte die abendländiſche Welt dem Scepter Frankreichs unterworfen; franzöſiſche Sitten und Moden, franzöſiſcher Geiſt und Geſchmack, franzöſiſche Kunſt, franzöſiſche Sprache und Dichtung traten in ſeiner Zeit einen Triumphzug durch alle Länder Europas an und beſtimmten den Charakter der neuen Kultur. Voltaire vollendet, was Ludwig XIV. begonnen. In den Tagen ſeiner Regierung iſt die Herrſchaft des Franzoſentums die vollkommenſte und am feſteſten begründete. Er beſiegelt die Unterwerfung Europas unter den franzöſiſchen Geiſt. Beide Regierungen vertreten eine Kultur, in welcher die Vernunft, der Geiſt des Geſetzmäßigen und Geregelten, ſowie des Formalen die treibende Kraft ausmachen, eine Kultur des Hofes und der

höfiſchen Geſellſchaft, die den äußeren Anſtand, das gute Benehmen über den Wert des Inhalts, den Schein über das Sein ſtellt, die Korrektheit über die Kraft, das Herkömmliche über das Selbſtändige und Eigenartige, eine Kultur der Ichloſigkeit. Der Zeit Ludwigs XIV., wie der Zeit Voltaire's fehlt der Sinn für die Natur und die natürliche Entwickelung. Sie vermögen nicht, den einzelnen gelten zu laſſen, und verſtehen nicht, daß nur durch ſich ſelbſt jeder zur Entfaltung aller ſeiner Kräfte gelangen kann. Die Bildung iſt herrſchaftsſüchtig, abſolutiſtiſch-deſpotiſch, — volksuntümlich, im innerſten Kern volksfeindlich. Sie will von oben her beglücken, wie ein Gott über dem Volke ſchweben, es mit Gewalt zu ſeinem Glücke führen, ihm beſtimmen und vorſchreiben, was es als ſein Glück anſehen ſoll, es nach ſich modeln, von heut auf morgen völlig umwandeln. Sie will ihm alles geben, nur nicht die Selbſtändigkeit, nur nicht das Recht, ein Ich zu ſein und den eigenen Weg zur Vervollkommnung einzuſchlagen. Sie weiß alles, nur nicht, daß alle Entwickelung von unten her, aus dem Kleinſten heraus kommen und allmählich werden muß. Vor allem will ſie ſich als Gott preiſen laſſen. Bei Ludwig XIV. iſt nichts ſo ſehr wie das eitle Dalai-lama-Bewußtſein ausgebildet, und auch bei Voltaire nichts ſo ſehr wie die perſönliche Eitelkeit. Die Eitelkeit iſt die ſtärkſte, die treibendſte Kraft in der Seele all dieſer abſoluten Machthaber, ob ſie nun vollkommene Deſpoten ſind im Sinne des 17. Jahrhunderts, die nur ein ſtarres Gottesbewußtſein beſitzen, das

Voltaire.
Kupferſtich von Demautort, n. d. Aquarellbild von de la Tour. 1731.

Bewußtsein der Herrschaft und Allmacht, oder aufgeklärte Despoten des 18. Jahrhunderts, Volksbeglücker, die dem Unterthan mit dem Stock einprügeln, daß sie verdienen, von ihm geliebt zu werden.

Das Zeitalter und die Litteratur des vollkommenen Absolutismus erscheint am charakteristischsten ausgeprägt in den Gestalten Ludwigs XIV., seiner Hofprediger, seiner Hofpoeten Boileau, Racine, — Voltaire ist der große Sprecher, der treibende Geist des Zeitalters des aufgeklärten Despotismus. Was unterscheidet jenen Despotismus von diesem, die Kultur der letzten Hälfte des 17. von der der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts? Im 17. Jahrhundert liebt letztere das Feierliche, das Gemessene und Würdige, das Pathos. Sie ist von strenger, ceremonieller Frömmigkeit und Religiosität. Unberührt von jedem Zweifel, tiefdurchdrungen von dem Glück und der Wohlthat einer sicheren und festen Autorität, hält sie fest am Glauben, und sie empfängt daher etwas Ruhiges, Selbstgewisses, Unerschütterliches. Sie vermeidet die Ausschweifung und hütet den Anstand, sowie die Ehrbarkeit. Alles das ändert sich um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts. Unruhe kommt über die Geister. An Stelle des festen Glaubens tritt der Zweifel, die Zuversichtlichkeit der Behauptung vergeht vor der Lust der Kritik. Damit schwindet das Pathos und die Feierlichkeit von Rede und Gebärde. Der in sich selbst nicht mehr sichere Geist verliert auch nach außen hin das Starre und selbstbewußt Erhabene. Er wird lebendiger, beweglicher, schwankt hierhin und dorthin. Das alte Geschlecht ist stark in der Behauptung, das neue in der Verneinung. Das Unrichtige und Thörichte der Meinungen, der Mangel an Logik und die Selbsttäuschung, das Gemachte und Lächerliche der Erscheinungen kommt ihm klar zum Bewußtsein: der Spott erwacht, der Witz und die Ironie. Sie steigern sich bis zum Cynismus und zur Frivolität, vor denen nichts Festes mehr gilt und besteht. Den einzigen Wert behält bei den untergeordneten Naturen das Sinnliche, das bald die Ehrbarkeit zum Teufel jagt und zur üppigen Genußsucht, zur Ausschweifung und Schamlosigkeit führt. Das eigentliche und tiefste Bestreben aber geht darauf hin, die Priesterherrschaft zu brechen, die europäische Menschheit vom Altar der christlichen Kirche loszureißen, all die Dogmen, die vor der geschärften Vernunft, dem gesunden Menschenverstand nicht länger standhalten, zu vernichten. Innerlich ist aber dieses neue Geschlecht in seiner Verneinung ebenso dogmatisch, wie jenes in der Behauptung und darum unduldsam, fanatisch, oberflächlich, haften bleibend an der Beurteilung äußerer Erscheinungen, objektivlos und ohne Verständnis für die tiefere Natur des, was sie angreifen. Der Absolutismus des 17. Jahrhunderts verknüpfte die Interessen von Thron und Altar, Staat und Kirche fest miteinander und war daher fromm und bigott, christlich und religiös. Aber der Staat war schon damals mächtiger als die Kirche, seit den Tagen der Renaissance schon. Die Kirche muß dem

Digitized by Google

Staat huldigen, um nicht noch mehr an Macht und Einfluß zu verlieren. Im 18. Jahrhundert fühlt sich der Staat kräftig entwickelt genug, die Kirche ganz von sich stoßen zu können. Die alte gegenseitige Feindschaft der beiden Mächte lodert noch einmal in hellen Flammen auf. So fromm und bigott der Absolutismus des 17. Jahrhunderts ist, so freigeistig, kirchen- und religionsfeindlich ist der aufgeklärte Despotismus.

Voltaire ist der leidenschaftlichste Vorkämpfer, die Seele aller kirchenfeindlichen Bestrebungen dieser neuen Zeit. Getragen von der Gunst der

Sire

je rends à la majesté ce premier volume ce n'est pas moy qui l'ay composé l'ouvrage mérite la réflexion du lecteur de l'esprit humain. j'ay refait aujourd'hui de cinq manières différentes un petit passage de la Henriade sans pouvoir jamais retrouver la manière dont je l'avois tourné il y a un mois. quelque cela prouve, que le génie ne pense jamais comme, quand il ne pense pas de sa force et de sa vie, qu'il fait alors constamment le moment heureux, quel chien de métier. mais dans les charmes, et la solitude occupée est je crois la vie la plus heureuse, mon pauvre génie vous est bien dure très humblement les pieds et les ailes de votre

V

Brief Voltaire's an König Friedrich II. in der Niederschrift des Verfassers.
Original in der Pariser Nationalbibliothek.

Fürsten, des Adels und der vornehmen Gesellschaft, um die er auch gelegentlich durch servile Schmeicheleien zu buhlen nicht verschmäht, darf er es wagen, seinem immer mehr sich steigernden Haß gegen die Priesterherrschaft in schärfster und rückhaltlosester Form Ausdruck zu geben. „Die Kritik der Werke, welche die Christen für göttliche Eingebung halten, die Geschichte der Glaubenssätze, die bei der Entstehung dieser Religion allmählich eingeführt sind, die blutigen oder lächerlichen Kriege, die sie erregt haben, die Wunder, die Prophezeiungen, die Legendengeschichten, die im Namen Gottes gebotenen Metzeleien, die Scheiterhaufen, die Schafotte, welche Europa auf Befehl der Priester bedeckten, der Amerika entvölkernde Fanatismus, das unter dem Mordstahl fließende Königsblut; all diese Dinge kehren in seinen Werken unaufhörlich wieder unter tausend verschiedenen Farben."

Digitized by Google

(Condorcet.) Voltaire ist kein origineller Denker, er schafft keine neuen Gedanken und weiß die übernommenen Ideen nicht zu einem geschlossenen großen System zusammenzufügen. Er bleibt in den Einzelheiten, in den Schlüssen und Folgerungen stecken, aber dringt nicht zu den Grundlagen und Grundsätzen vor. Die Widersprüche drängen sich bei ihm, und er ist zu allen Kompromissen, zu allen Verwaschenheiten und Nachgiebigkeiten gern bereit. Je weniger er aber in die Tiefe geht, desto mehr in die Breite. Eine durchaus encyklopädische Natur! Über alle Gebiete des Geistes hastet er hin. Er ist Dichter und Ästhetiker, Mathematiker und Physiker, Geschichtsschreiber, Philosoph und Morallehrer. Er populariſiert die neue Gedankenwelt der Engländer, die Erkenntnisse Newtons und Locke's und die Dogmenkritik der Deisten, aber er populariſiert sie mit dem ungewöhnlichsten Geschick. Er ist der von Sieg zu Sieg stürmende große Feldherr, der dem neuen Gedanken ganz Europa unterwirft und zu Füßen legt, nicht ein König, der den Gedanken schuf. Das Werk eines originalen Denkers und eines echten Dichters besitzt etwas Allgemeingiltiges und Ewiges. Es veraltet nie, denn es verkörpert einen in sich abgeschlossenen Typus, einen lebendigen Organismus. Nicht so steht es mit dem Werke des Schriftstellers. Ihm fehlt immer der höchste Reiz der Persönlichkeit. Er giebt uns kein Ich. Er bietet uns nur Lesefrüchte, nur ein Wissen, nur eine Gelehrsamkeit, die wie jedes bloße Wissen, jede bloße Gelehrsamkeit immer bald überholt wird und rasch veraltet. Das Vorübergehende, das Zufällige und das Tagesinteresse beherrscht ihn. Der große Schriftsteller ist wie der Staatsmann und Feldherr. Ihre Zeit vergöttert diese, huldigt ihrer Macht, und jeder möchte von ihnen Nutzen ziehen, aber ihre Macht und ihr Einfluß beruhen auch nur auf dem Nutzen, den sie bringen. Und nach ihrem Sterben wird von Jahr zu Jahr dieser Nutzen unmittelbar immer weniger empfunden. Das Gebäude, das sie errichtet, verschwindet unter den Neuanbauten und Umbauten, den ewigen Veränderungen, welche die kommende Zeit anbringt.

Voltaire ist nun der vollkommenste Schriftsteller, einer der ersten Schriftsteller aller Zeiten und Völker. So einflußreich er in seiner Zeit war, so ist er es doch heute nicht mehr. Eine kulturgeschichtliche Erscheinung, die wir voller Anteilnahme betrachten, aber doch keine lebendige Persönlichkeit mehr. Nur ein lebendiger Name noch. Seine Dichtungen sind veraltet, und auch der Feind des Christentums und der christlichen Kirche wird kaum noch eine Waffe aus seiner Werkstatt zum Angriff verwenden. Überholt sind seine kulturgeschichtlichen Ideen, seine wissenschaftlichen Meinungen. Aber gerade daß er Schriftsteller ist, der vollkommenste Schriftsteller, das erhebt ihn auf den Gipfel der französischen Litteratur. Damit verkörpert er am tiefsten deren eigentliches Sein und Wesen. Die französische Litteratur ist in ihrem Kern durch und durch eine Schriftstellerlitteratur. Wie ihr die echte, dichterische Kraft, der eigentliche Sinn für das Poetische abgeht,

Digitized by Google

so ermangelt sie auch der großen originalen Denkernaturen. Voltaire aber besitzt alle Kräfte, welche die eigentliche Größe des französischen Volkes und seiner Litteratur ausmachen, und er verkörpert die ganze Summe ihrer Vorzüge und Fehler. Voltaire — das ist die französische Litteratur selbst: der geborene Parteigänger und Agitator, getrieben durch die Mitteilsamkeit und Beweglichkeit, die gesellschaftlichen Neigungen und die Eitelkeit des Volkscharakters, der glänzende Redner, dem alle Töne der Überredung zur Verfügung stehen, der beißendste Witz, der überlegene Spott so gut wie die Thräne der Rührung und des Mitleids, der vollendete Formalist, der die ganze formale Schule des 17. Jahrhunderts durchlaufen hat, schnurgerade Gedankengänge zu gehen gewohnt ist, gewöhnt an Ordnung und Korrektheit, an Klarheit und Schärfe des Denkens — der große Popularisator, der mit wunderbarer Leichtigkeit die Ideen so auszudrücken weiß, daß sie für jeden verständlich sind.

Voltaire steht an der Grenzscheide zweier Welten, einer aristokratischen und einer demokratischen Welt; ein höfisch-knechtischer Geist beseelt ihn und ein Geist der Revolution und der Freiheitssehnsucht. Halb gehört seine Sehnsucht und Neigung dem Volke an, den Unterdrückten, den Armen, den Leidenden, halb den Machthabern und den Unterdrückern. Er ist ein Sproß jener in einem vollkommenen Zersetzungsprozeß begriffenen aristokratischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, die sich selber aufgiebt, sich selbst verspottet und in den letzten Stunden vor dem Untergang noch einmal üppig genießen und alle Ausschweifungen durchkosten will. Ein eleganter Zögling der Salons steigt er auf die Straßen hernieder und ruft zur Empörung gegen die eigene Welt. Aber innerlich trägt er sie noch in sich. Er gleicht dem Sklaven, der sich gegen seinen Herrn empört und doch den alten Sklavengeist, die dumpfe Ehrfurcht vor dem Gebieter, die neidische Bewunderung all des Glanzes und Luxus, der diesen umgiebt, noch nicht überwunden hat. Er ist ein praktischer Realist wie Bolingbroke und der Egoismus die Triebfeder aller seiner Handlungen und auch wieder ein Idealist, der für den anderen kämpft und für ihn sich opfert, — herrschaftssüchtig, unduldsam, fanatisch und verfolgungswütig, wie das Zeitalter des Absolutismus und Despotismus, — und wieder tief ergriffen von dem neuen Geist der Duldung, der Liebe und der Menschlichkeit, der Freiheit und der Selbständigkeit, von bezaubernder Liebenswürdigkeit und entzückender Umgänglichkeit und Leutseligkeit. Sein Charakter schwankt hin und her und ist voller Licht und Schatten wie das Charakterbild des aufgeklärten Despotismus, wie die Regierungen eines Friedrichs II. und Josephs II.

Die engliſche Poeſie unter der Herrſchaft des franzöſiſchen Geſchmacks.

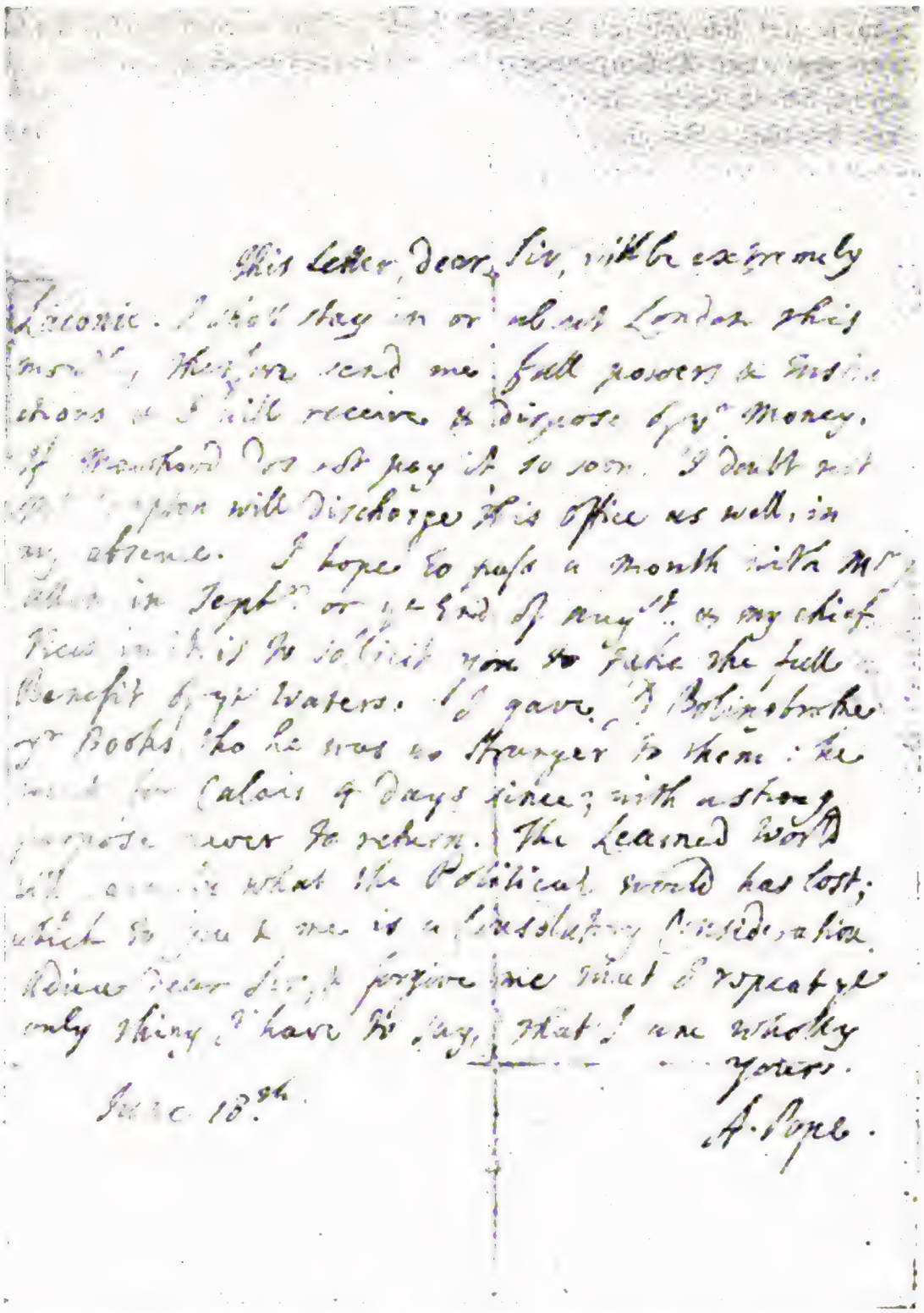
In der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts vollzieht ſich ein großer Umſchwung in den Gedanken und Meinungen der europäiſchen Bildungswelt. Staat und Kirche ſtehen im Mittelpunkte des Kampfes. Verfaſſungsfragen, politiſche Parteiſtreitigkeiten, die Tagesintereſſen des öffentlichen Lebens, die Kämpfe um Religion, Chriſtentum und Kirche beſchäftigen vorzugsweiſe die Gemüter. Aber es ſind auch nur neue Gedanken, welche zunächſt in die Litteratur einſtrömen. Der Verſtand wird fürs erſte ausſchließlich beſchäftigt und in Beſchlag gelegt. Nur die Erkenntnis ändert ſich. Es geht noch keine vollſtändige Umformung und Umwälzung mit dem ganzen Menſchen vor ſich. Sein geſamtes Innenleben wird einſtweilen noch nicht von der Umänderung getroffen. Das Erkennen iſt noch nicht zu einem Fühlen geworden. Es bleibt eine reine Kopfarbeit. Darum macht auch die Poeſie, dieſe Schöpfung der tiefſten Innerlichkeit, keine Wandelungen durch. Sie wächſt aus dem Ganzen und Umfaſſenden des menſchlichen Innenlebens hervor, ſie ſpiegelt den Menſchen in ſeiner Totalität wieder, und wirklich neu tritt ſie uns nur dann entgegen, wenn auch der Menſch ein völlig neuer geworden iſt, ſeine äußeren Verhältniſſe, all ſeine Anſchauungen und Vorſtellungen, ſeine Religion, ſeine Sittlichkeit, ſein Denken und Fühlen ein anderes geworden iſt. Ein ſolch neuer Menſch wuchs allmählich in der bürgerlichen Welt heran. Aber das Bürgertum hat ſich in dieſer Zeit noch nicht wieder zu der geiſtigen Bedeutung und Freiheit emporgeſchwungen, die es früher einmal beſeſſen hatte. Es beherrſcht die Litteratur nicht und drückt ihr den Stempel ſeines Geiſtes auf. Es wirft ſeine Schatten in dieſe Zeit voraus, wir ſehen es kommen und hören ſeine erſten Trompetenſignale, aber es beteiligt ſich doch noch nicht mit geſammelter Kraft an der fortſchreitenden Geiſtesarbeit der Zeit. Es lebt noch viel Dumpfes und Totes in ſeinen Schichten, und noch überläßt es die Pflege der Kunſt vorwiegend der höfiſch-ariſtokratiſchen Geſellſchaft, deren Anſchauungen und Weſen am meiſten in der Dichtung zu Tage tritt. In dieſen Kreiſen blickt man noch immer mit Bewunderung nach Frankreich hinüber, und man lebt noch in den Vorſtellungen und Empfindungen, die unter Ludwig XIV. zur Herrſchaft gelangt waren. Die Eleganz des Benehmens und der Formen, die Kunſt zu unterhalten und zu plaudern iſt das Höchſte, das erſtrebt wird. So bleibt man dem franzöſiſchen Klaſſicismus treu, den Dryden nach England verpflanzt hatte, und entfernt ſich allmählich nur immer mehr von den Erinnerungen an die alte nationale Kunſt des Shakeſpeare'ſchen Zeitalters, um ſich dafür deſto ſklaviſcher dem Fremden unterzuordnen. Nur die Gedankenwelt iſt eine neue, und damit legt man ausſchließlich Gewicht auf die Ideen, die man ausſpricht. Der Verſtand

Digitized by Google

drängt alles andere in den Hintergrund. Man will etwas ſagen, die eigenen Meinungen verbreiten, die gegneriſchen bekämpfen und verſpotten, man wendet ſich nur an die Intelligenz, an die Vernunft. Die Poeſie wird zur reinen Tendenzlitteratur von weſentlich ſatiriſchem Zuſchnitt und ergeht ſich in lauter Abſtraktionen. Sie verwandelt ſich vollkommen in Schriftſtellerei. Die Zeit iſt überhaupt nicht recht fähig, künſtleriſch noch anzuſchauen und zu geſtalten. Sie erzeugt eine Reihe großer, erſter Schriftſteller, aber keine Dichter mehr. Die Poeſie ſinkt durchaus zu einer bloßen äußerlichen Formangelegenheit herab. Der Vers iſt weiter nichts als der kunſtvollſte Proſaſtil, die eleganteſte, zierlichſte und einſchmeichelndſte, beredteſte und verführeriſchſte Ausdrucksweiſe für den Gedanken.

Alex. Pope.
Nach einem Gemälde von Dahl.

Dieſes poetiſierende, verſemachende Schriftſtellertum verkörpert aufs glänzendſte Alexander Pope (1688—1744), ein echtes Kind dieſer Zeit, deren hervorſtechendſte Charaktereigenſchaften die Eitelkeit und die Schmähſucht ausmachen. Es iſt nur natürlich, daß ein Mann, der ſo wenig wirklicher Dichter war, wie Pope, die „korrekteſten“ Verſe ſchrieb, von denen die engliſche Dichtung weiß, d. h. die charakterloſeſten Verſe, die äußerlich um ſo vollendeter ausſehen, um ſo wohllautender, abgerundeter und ſchöner ſein konnten, je weniger Inhalt und Sinnlichkeit ſie beſaßen, je weniger ſie ein Phantaſie- und Gefühlsleben zu verkörpern brauchten. Pope hat die Lebemannsphiloſophie Bolingbroke's in Verſe gebracht und iſt wie dieſer der unterhaltendſte und witzigſte Salonplauderer. Wie Boileau hat er in ſeinem „Essay on criticism“ eine Anleitung zur Dichtkunſt gegeben, in ſeiner „Dunciade“ mit bitterböſer Satire ſeine litterariſchen Gegner überſchüttet und ein komiſches Heldengedicht „Der Lockenraub“ geſchrieben. Außerdem an Hauptwerken ein philoſophiſches Lehrgedicht „Der Menſch“ und ein deklamatoriſch-rhetoriſches Glanzſtück, die Epiſtel Heloiſens an Abälard. Die heiter-witzige und zum Teil frivol-obſcöne, Anakreontiſche Lyrik Matthew Priors (1664—1721) verknüpft die höfiſche und ariſtokratiſche Lebemannswelt der Zeit der letzten Stuarts mit der unter der Regierung Wilhelms III. und der Königin Anna, die ſich nicht



This Letter, Dear Sir, will be extremely Laconic. I shall stay in or about London this next M., therefore send me full powers & Instructions & I will receive & dispose of yr Money. If Bradshaw does not pay it so soon, I doubt not but Sir Jn. Eyles will discharge his office as well, in my absence. I hope to pass a month with Mr Allen in Sept. or the End of May next, as my chief View in it is to solicit him to take the full Benefit of ye Waters. I gave L. Bolingbroke yr Books tho he was no Stranger to them: he went for Calais 4 Days since; with a strong purpose never to return. The Learned World will ever lament what the Political would has lost, which to you & me is a considerable Consideration. Dear Sir, pr forgive me that I repeat the only thing I have to say, That I am wholly

Yours.

A. Pope.

June 18th.

Brief Alexander Pope's an William Warburton, Lord Bolingbroke's Abreise betr., vom 18. Juni 1735.

(Nach dem Original im Britischen Museum zu London.)

viel verändert hatte. Auch auf dramatiſchem Gebiete herrſchte Dürre und Unfruchtbarkeit. Um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts regte ſich die engliſche Ehrbarkeit, das bürgerliche Gewiſſen und das nationale Empfinden gegen die auf der Bühne herrſchenden Ausſchweifungen und Sittenloſigkeiten und gegen die Vergötterung des Franzoſentums. Auch die höfiſch-ariſtokratiſche Geſellſchaft, durch die zweite Revolution und den Sturz der Stuarts aufgerüttelt, durch Männer wie Salisbury und Bolingbroke für geiſtige Intereſſen gewonnen, von jenem auf die Einheit des Schönen und des Guten hingewieſen, entäußerte ſich der roh-brutalen Sinnlichkeit, der Wüſtheit und offenen Gemeinheit, in der ſie ſich einige Zeit lang gefallen hatte. Sie kann nicht mehr ſo geringſchätzig auf das Volk herabſehen und deſſen Empfindungen mit Füßen treten. Dieſes iſt zu mächtig und zu ſelbſtbewußt geworden, um ſchweigend die Ausſchreitungen des Adels länger hinzunehmen. Deſſen Genußſucht und Frivolität hat feinere Formen, ein beſtechenderes Äußere angenommen und mit der Intelligenz ſich gepaart. Der Wüſtling und der Verführer ſoll wenigſtens die eleganteſten Sitten an den Tag legen. Durch die Liebenswürdigkeit ſeines Benehmens, den Zauber ſeines Geiſtes, ſeine vornehmen Manieren beſticht er den plumperen Bürger, der ſeine alte Bewunderung für den Edelmann und die Reize höfiſcher Geſellſchaftsformen nie überwinden wird. So wird die Bühne von der Litteratur der Zoten und Brutalitäten gereinigt, und wie ſo häufig der Fall: je mehr man in der letzten Zeit die Moral

Matthew Prior.

Digitized by Google

mit Füßen getreten hatte, um so ängstlicher sucht man sie jetzt zu wahren. Die bürgerliche Welt, so lange dem Theater entfremdet, durch allerhand religiöse Empfindungen von dem Besuche abgeschreckt, durch die Geistlichen gewöhnt, in dem Theater einen Tanzplatz des Teufels zu erblicken, hat sich von dem Puritanismus abgewandt und dem aufgeklärteren, bequemeren Christentum der Moralisten zugänglich erwiesen. Man sieht ihn wieder im Schauspielhaus erscheinen. Ein Lustspiel von mehr bürgerlichem Geschmack und mehr bürgerlicher Empfindungsweise erobert sich die Bretter. Aber dieser nüchterne, arbeitsame, praktische Kaufmann stellt noch keine großen ästhetischen Anforderungen. Er besitzt auch kein Empfinden für die formschöne Sprache der aristokratischen Poesie Pope's, für all die Formreize des Klassicismus, welche die Dichtung damals allein bieten konnte. Er will nur Tugend und Moral predigen hören, und von der Kirche her ist er gewöhnt, daß eine solche Predigt ein ehrbares, gründliches Ding ist, bei dem man mit ernster Miene zuhört, ein an und für sich so vortreffliches und nützliches Ding, daß es des schönen Aufputzes nicht bedarf. Die Dichtung nimmt auch von der Bühne Abschied, als das witzlose, fade und langweilige moralische Lustspiel Colley Cibbers (1671—1757) seinen Einzug hält und das moralisierende bürgerliche Trauerspiel des Juweliers George Lillo (1639—1793). Ein ganz anderer Mensch wird der Engländer jener Zeit, wenn er kämpfen kann, wenn ihn die politischen Leidenschaften ergreifen, wenn seine Persönlichkeit, seine Freiheit und seine Selbständigkeit angetastet wird. Da entfaltet er die ganze Kraft seines Geistes und Witzes. Und so hatte auch das englische Theater noch einmal einen guten Tag, als am 29. Januar 1728 John Gay's (1688—1732) „Bettleroper" auf der Bühne erschien, eine beißende, politische Satire gegen die Regierung und gegen das Ministerium Walpole und zugleich eine litterarische Satire auf die Europa beherrschende italienische Oper.

Aber auch das war kein Erfolg etwa der Poesie, sondern politisch-litterarischer Tagesschriftstellerei. Für die Dichter ist kein Platz in diesem England. Es phantasiert, es träumt nicht, und ihm fehlt der Sinn für künstlerische Sinnlichkeiten. England arbeitet nur. Es hegt nur praktische und materielle Interessen. Es räumt in seinem Hause auf, es will Licht und Luft drin haben. Es will sich frei bewegen können, es will Selbständigkeit, die Ketten sprengen, welche bisher die Bewegung gehemmt haben. Der ganze Herrendrang der sächsischen Rasse ist erwacht, und mit der furchtbaren Energie, der Geduld und Ausdauer, der unermüdlichen Arbeitskraft dieser Rasse und all ihrer Klugheit und Verständigkeit macht sie sich an das Werk der Befreiung und Aufklärung, frei von den Bevormundungen der Regierung, frei von dem Despotismus der Kirche und von der sklavischen, religiösen Furcht, von der Angst vor der Erbsünde, von der zitternden Unterwerfung unter den Himmel. Das ist ihm alles notwendig

Digitized by Google

zu einem ruhigen und gesicherten, wohlbekömmlichen Leben, zu einer vernünftigen Daseinsfreude. Er hat das Recht des Irdischen nun wieder rein erkannt und die Erde vollkommen zurückerobert. Der Alltagsmensch, der bürgerliche Geist, nicht mehr nur der phantasie- und lebenstrunkene Künstler der Renaissancezeit predigt das Recht der Erde. Langsame, methodische Erkenntnis hat den Menschen dahin gebracht; es ist das Ergebnis vernünftiger Erwägungen, nicht mehr nur die Folge eines vulkanischen Leidenschaftsausbruches, der die Decke mittelalterlicher Weltverachtung zerriß. Zu einem ruhigen und wohlbekömmlichen Leben gehört auch ein gewisser Wohlstand. Licht und Luft herrschen nur in einem Hause, in dem nicht die Armut wohnt. England ist ein Land der Kaufleute geworden, des Welthandels und einer mächtig gesteigerten Industrie. Es träumt keine utopistischen Träume und übernimmt sich nicht in seinen Idealen: aber es weiß um so besser im Nächsten Bescheid und was dem Allgemeinen zum besten dient. In dieser arbeitsamen und nüchtern-praktischen Zeit, in diesem merkantilen England, dem England der Verfassungskämpfe und der religiösen Aufklärung, wird auch der Poet zum Politiker, zum Kämpfer um die nächsten und unmittelbarsten Interessen, zum Tagesschriftsteller, Volksredner, Satiriker und Pamphletisten, — oder auch der Tagesschriftsteller bedient sich der wirksameren, unterhaltenden, künstlerischen Mittel, um die Meinungen seiner Partei zu verbreiten.

Die gelehrte und wissenschaftliche Bildung erobert sich weitere Kreise. Sie tritt nicht mehr schwerfällig auf, sondern plaudert leicht und gefällig über alle politischen, religiösen und ästhetischen Fragen. Die Zeitschriften fangen an, eine bedeutungsvolle Rolle zu spielen. Der viele Pfund schwere Foliant von ehedem wird in Hefte und lose Blätter zerschnitten, und das Buch zerflattert in eine Reihe von kleinen Aufsätzen, Gesprächen und Unterhaltungen, welche kurz und bündig das Wichtigste einer Sache hervorheben und mehr anregen, als in die Tiefe eindringen wollen. Sie tragen eine ziemlich seichte und oberflächliche Konversationslexikons-Bildung in die gesellschaftlichen Kreise hinein, welche noch bis heute nicht ihren Charakter verändert hat, aber sie verleihen der Unterhaltung immerhin ein geistiges Gepräge, wie sie es bis dahin noch nicht besessen hatte, und breite, soziale Schichten erwachen aus dem dumpf vegetativen Dasein, das von ihnen bis dahin geführt war. Die sogenannten „moralischen Wochenschriften“ wandern von Haus zu Haus. Joseph Addison (1672—1719) und Richard Steele (1675—1711) verbanden sich zur gemeinsamen Herausgabe: April 1709 bis Januar 1711 erschien zuerst, dreimal wöchentlich, „the Thatler“, der sich darauf in den „Spektator“ umwandelte und unter diesem Namen noch zu höherem Ansehen gelangte. Eine Rahmenerzählung verbindet die Aufsätze des „Spektator“ miteinander; ein junger, weitgereister Edelmann, ein Kaufmann, ein Student, ein alter Kapitän und ein fröh-

Digitized by Google

licher Hageſtolz tauſchen ſich gegenſeitig ihre Beobachtungen und Erlebniſſe aus. Moraliſche Abhandlungen, Predigten, Ermahnungen, politiſche, religiöſe und litterariſche Erörterungen, Charakterbeſchreibungen, Schilderungen des zeitgenöſſiſchen Lebens, Kritiken u. ſ. w. machen den Inhalt dieſer Blätter aus. Die frivolen Spöttereien der höfiſch-ariſtokratiſchen Geſellſchaft, die Feindſchaft der Deiſten gegen das Chriſtentum trifft man da nicht an, vielmehr auf eine ſteife, ehrbare Moral und ein frommes Chriſtentum. Aber wie weit iſt das moraliſche Chriſtentum eines Addiſon von dem eines Bunyan entfernt! Dieſes kalte, trockene Vernunftchriſtentum iſt ganz irdiſcher Natur geworden. Es blickt nicht mehr zum Himmel empor. Es iſt ein Kaufmannschriſtentum, nützlich wie eine Handelslehre, und giebt uns die beſte Auskunft darüber, welche Vorteile wir davon haben, wenn wir mit der chriſtlichen Religion und Moral einen Vertrag abſchließen. Der Stil und die hübſche Form ſind auch hier das Weſentlichſte. Addiſons Tragödie „Cato“ und ſeine übrigen Poeſien ſind regelrechte Erzeugniſſe des franzöſiſchen und klaſſiciſtiſchen Geſchmacks, Steele's Luſtſpiele echte moraliſche Luſtſpiele, denen einige Schlüpfrigkeiten pikanten Beigeſchmack verleihen.

Joſeph Addiſon.
Nach einem Stich von Bernigeroth.

Auf dem Gebiete des Romanes bereitet ſich eine bedeutſame Umwandelung vor, die völlig deutlich ſeit den vierziger Jahren und in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hervortritt. Dieſe Zeit ſchafft Übergangsformen, in denen ſich das eigentlich Dichteriſche faſt ganz verkümmert zeigt, verkümmert das epiſche Element, die Luſt zu erzählen und zu fabulieren, die Phantaſiefreude und die Gefühlsſeligkeit. England hatte bis dahin noch keinen eigenartigen Roman hervorgebracht und war über die Nachahmung des ſogenannten Idealromanes, des Schäfer-, Helden- und Liebesromanes der Spanier und Franzoſen, nicht hinausgekommen. Nichts aber konnte dem Engländer dieſer Zeit weniger zuſagen als die Unwirklichkeiten, Überſpanntheiten und galanten und ſchmachtenden Gefühle dieſer Erzeugniſſe. Andererſeits wiederum war das geſamte Geiſtesleben nur der Entwickelung einer Halb- und Scheindichtung günſtig, wie ſie in ſeinem innerſten Kerne der Roman zumeiſt vorſtellt. Die Poeſie war ja zu einer reinen äußerlichen Form herabgeſunken; ſie gab nur eine Einkleidung für

die Gedanken und Tendenzen ab, die man klar und nüchtern aussprach, ohne sie in Sinnlichkeiten, in Gestalten und Vorgänge, in eine Naturerscheinung zu verwandeln. Die Versform ist nur noch ein Schmuck der Rede, aber auch eine Überflüssigkeit, vielfach nur eine unnütze Schwierigkeit und ein Hindernis, den Gedanken möglichst klar und vernünftig auszudrücken, die Meinung und Tendenz breit und vielseitig darzulegen. Die wirklich tüchtigen Köpfe, denen es immer zuerst darauf ankommt, den Gedanken klar und rein zu haben, denen der Inhalt vor die Form, das Sein vor den Schein geht, mußten den Vers, der nur noch „schön" und „korrekt" war, überhaupt beiseite werfen und zur Prosa greifen, zur Gedankensprache, welche die Versprache nicht sein kann und will. Der Poet, der im Herzen ein Schriftsteller ist, d. h. in innerster Seele mehr Gelehrter, Redner und Agitator als Künstler, der seine vernünftigen Erkenntnisse und Kenntnisse, seine religiösen, moralischen und politischen Meinungen, sein Wissen von der Welt und den Menschen nur in dichterische Formen, aber nicht in dichterisches Wesen umsetzen kann, wird sich am besten immer in Prosa ausdrücken. Auch der Roman giebt die geeignetste Form für diese Schriftstellerpoesie ab, und da die letztere so gut wie ausschließlich in dieser Zeit bestand und herrschte, so tritt auch der Roman ganz anders in den Vordergrund als früher und erzeugt das Eigenartigste und Bedeutendste, was in diesen Jahrzehnten überhaupt entstand, den pädagogischen und belehrenden Roman Defoe's und den kritisch-satirischen Roman Jonathan Swifts.

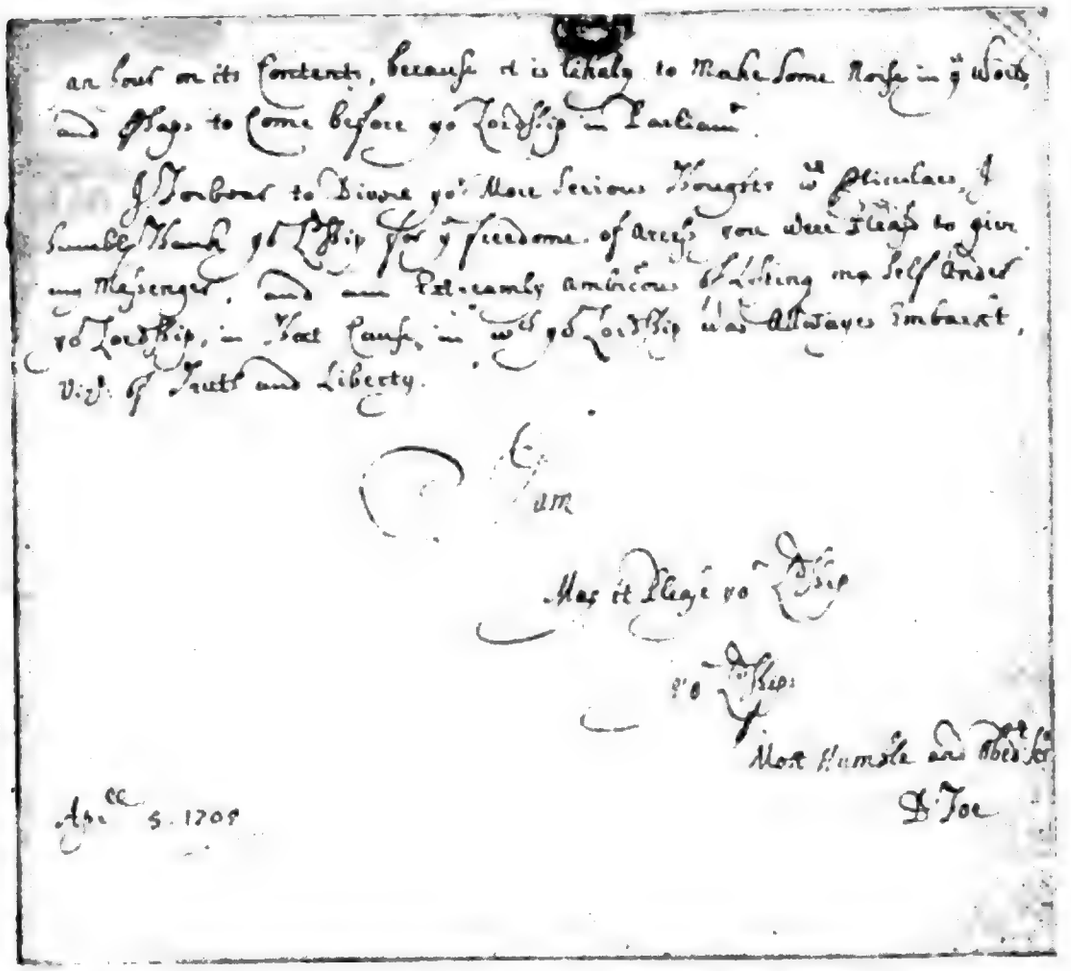
Defoe und Swift sind beide Schriftstellerpoeten, die ebensogut wie Pope in der Poesie nur noch ein Formelement erblicken, Thatsachen- und Willensmenschen, echte Söhne des kaufmännischen und industriellen Englands, die nützliche Erkenntnisse, eine sehr nützliche Aufklärung verbreiten wollen. Sie besitzen den schärfsten Blick für die Wirklichkeitswelt, für die Zustände und die praktischen Bedürfnisse des Lebens in Staat, Gesellschaft und Familie. Sie können nichts anderes als Realisten sein. Aber der Realismus, den sie pflegen, sieht ganz anders aus als der stoffliche Realismus des Schelmenromanes und der romanischen Kunst, sowie auch der Ideal-, der Weltanschauungsrealismus Shakespeare's und der Germanen. Es ist der Schriftsteller-, der wissenschaftliche Realismus, der überhaupt kein künstlerischer Realismus ist, wenn er auch so oft mit ihm verwechselt wird. Es ist nur eine Vorstufe zu ihm, eine notwendige Vorbereitung, die auch in der großen Litteraturperiode des 18. Jahrhunderts schließlich zu ihm hinführt. Wir werden die aufsteigende Bewegung vom wissenschaftlichen zum stofflich-künstlerischen Realismus und von diesem zum „Erwachen der Natur" auf den folgenden Blättern verfolgen, wir werden in Swift und Defoe gern Vorläufer Goethe's erkennen und die allerersten Bahnbrecher einer neuen Poesie, welche den ganz in Form erstarrten Klassicismus auflösen. Gerade

Digitized by Google

daß ſie keine Poeten waren, machte ihren Wert für die Entwickelung der Dichtkunſt aus. Dieſe muß in gewiſſen Perioden Nichtkunſt werden, um wieder zur reinen Kunſt, zu einem Typus heranzureifen. Es gilt die Kunſt fähig zu machen, daß ſie den neuen im Werden begriffenen Vernunft- und Geiſtesmenſchen, der ſo etwas ganz anderes iſt als der Sinnlichkeits-, Phantaſie- und Leidenſchaftsmenſch der Renaiſſance, formen und geſtalten kann. Nur aus dem Innern erwächſt die Kunſt, nur aus dem Inhaltlichen, innerlich gehen die erſten Umformungen vor ſich. Der Übergang iſt auch diesmal ein ganz unmittelbarer. Defoe und Swift ſtehen durchaus innerhalb der klaſſiciſtiſchen Poeſie, inſofern ihre Kunſt nur noch etwas Formaliſtiſches iſt, aber ſie weiſen inhaltlich auf etwas Neuerwachendes hin. Sie lenken den Geiſt ſacht wieder zur Natur zurück, der ſich die europäiſche Poeſie ſeit den Tagen der Calderon und Milton immer mehr entfremdet hatte, indem ſie den Schriftſteller-, den wiſſenſchaftlichen Realismus zur Geltung bringen. Das iſt ein reiner Ausfluß des Erkenntnistriebes, vollkommen eine Sache des Verſtandes und Kopfes. Wiſſenſchaftliche Exaktheit! Genaueſte und ſchärfſte Beobachtung der Wirklichkeit. Defoe und Swift protokollieren die Dinge mit der Genauigkeit eines Parlamentsſtenographen und eines Statiſtikers. Sie unterſuchen ſie wie ein Staatsanwalt. Sie ſind Poliziſten der Wirklichkeit. Sie führen ordentliche Rechnungsbücher wie ein Kaufmann. Für ſie giebt es nur Thatſachen und Wirklichkeiten. Nur dieſe haben Wert. Nur das Nützliche gilt etwas. Defoe erzählt einen Abenteuerroman, Swift phantaſtiſche Reiſemärchen, wie die Sindbadgeſchichten aus „Tauſend und eine Nacht“. Aber nichts wollen ſie weniger als Abenteuer und Märchen erzählen, unſere Phantaſie erregen, in die Welt des Unwirklichen führen. Sie haben ſie ausſchließlich um des Wirklichkeitsinhaltes willen geſchrieben, und die Märcheneinkleidung dient bei Swift nur dazu, um das Wirkliche aufs allerſchärfſte zu betonen und durch den Gegenſatz noch deutlicher hervorzukehren. Sie ſtellt eine reine Verſtandesform vor, einen Witz dieſes witzigſten aller Geiſter. Erſtaunlich iſt, mit

Daniel Defoe.
Nach dem Gemälde von J. Richardſon und dem Stich von Hopwood.

welcher Genauigkeit in den Einzelheiten diese beiden Schriftsteller vorgehen. Sie sprechen von allen Dingen des wirklichen Lebens, von allen Geschäften und Praktiken, von den Vorgängen in der Natur und in der Geschichte, von Landwirtschaft, von Handel und Gewerbe mit der Sachkenntnis eines Fachmannes. Und diese wissenschaftliche, diese nüchtern geschäftsmäßige Vortragsart läßt uns auch die märchenhafteste Erfindung als etwas wirklich Thatsächliches erscheinen. Wir glauben an Robinson Crusoe, wie wir an irgend einen



Schluß eines Briefes von Defoe an den Lord Halifax vom 5. April 1705.
(Nach dem Original im Britischen Museum zu London.)

geschichtlichen Helden glauben, und wir fassen uns an den Kopf, ob nicht Gullivers Liliputaner, seine Inseln Brobdingnag und Laputa wahrhaftig vorhanden sind. In der alten, illustrierten Ausgabe der Swift'schen Werke von Hawkesworth (London 1755) sind dem Gulliverroman nicht etwa phantastische Darstellungen der seltsamen Menschen und Tiere beigegeben, sondern Landkarten, die uns genau angeben, wo diese Wunderreiche zu finden sind.

Der Weltruhm Daniel Defoe's (1661—1731) knüpft sich an den „Robinson Crusoe" an. Dieser Name ist jedem bekannt, wenn er das Buch vielleicht auch nur in seiner Jugend, in einer Bearbeitung für die Kinder-

Digitized by Google

welt gelesen hat. Defoe schrieb außerdem noch unendlich viel, gegen zweihundert Schriften, vorwiegend nationalökonomischen, politischen und kirchenrechtlichen Inhalts. Er war der Gründer der Banken und Versicherungsanstalten in England und wurde wiederholt von der Regierung mit politischen Aufträgen betraut. Man sieht, er stand mitten im praktischen Leben. Er stellt eine echt englische Geschäftsmannsnatur vor und besitzt dabei zugleich die Natur eines Poeten, eines Revolutionärs und eines Reformators. Einmal kam er sogar an den Pranger, aber das Volk lief herbei und streute Blumen zu seinen Füßen. Seine eigenen Geschäfte hat er nie führen können, und er machte Bekanntschaft mit dem Schuldgefängnis und starb trotz rastloser Arbeit in Armut. Robinson Crusoe ist der Roman einer Zeit, welche die Wissenschaft der Nationalökonomie hervortreibt. Er weist auf Adam Smith voraus. Ein gewaltiger Hymnus auf die menschliche Arbeit rauscht über uns dahin, ein poetischer Hymnus, der statt in Bildern und Vergleichen

Robinson Crusoe.
Titelkupfer der Dubliner Ausgabe des Defoe'schen Romanes vom Jahre 1744.

in Tabellen und Nachweisen, in pädagogischen Mahnungen, in praktischen Darlegungen redet. Die Arbeit macht den Menschen unbezwinglich und zum Herrn über die Natur. Alle Entwickelung und aller Fortschritt, alles Heil und Glück beruht auf ihr. Wie entsteht die Kultur, wie Ackerbau und Handel, wie Gesetz und Ordnung, Staat und Kirche, und wie sollen wir am besten unser Leben einrichten, das Leben der Öffentlichkeit und des einzelnen?

Auch Jonathan Swifts (1667—1741) genialstes Werk „die Reisen Gullivers" ist zu einem Kinderbuch geworden. Es klingt wie eine Satire auf dieses unkindlichste und unnaivste aller Werke. Aber solche Thatsachen lehren auch, wie unendlich und unerschöpflich die Quellen des Genies sind, wie es einer Sonne gleicht, deren Licht überall hin dringt. Dieses Zeitalter hat keine gewaltigere Großnatur geschaffen als die Swift'sche. Swift ist der Shakespeare dieses Zeitalters der Kritik und der Zerstörung. Voltaire und Swift! — aber Voltaire erscheint gegen diesen wie ein zahmer und sanfter Schwätzer, wie ein windiges Salonfranzöslein gegen einen germanischen Einsamkeitsrecken. Er plaudert, wenn Swift wie ein Berserker einherrast. Der germanische Einsamkeitssinn offenbart sich hier als ein Furchtbares, Grausig-Entsetzliches, als ein Dämon, der den von ihm Besessenen in den Wahnsinn treibt. Es ist an dieser Stelle unmöglich, selbst in kürzesten Umrissen den psychologischen Prozeß zu schildern, der Swift zuletzt dem Irrsinn auslieferte. Das Zeitalter der Vernunft gipfelt in ihm. Er ist der Vernunftmensch aller Vernunftmenschen. Die Vernunft hat Phantasie und Gefühl zerstört, aber die Unterdrückten und Gemißhandelten rächen sich. Der Verstand überschlägt sich, und der Mensch geht zu Grunde an der zerstörten Einbildungs- und Gefühlskraft. Swift ist die verkörperte Kritik und Negation. Die befreiende Kraft, die zerstörende Kraft des Zweifels, die himmlische, die höllische Gewalt der Kritik haben in ihm den vollkommensten Ausdruck gefunden. Seine Satire trägt einen durchaus wilden, dämonischen Charakter. Sie schont nichts und niemand, weder Religion noch Kirche, weder Staat noch Gesellschaft. Sie wurzelt nicht in irgendwelchen politischen und religiösen Parteimeinungen, sondern im Menschenhaß und in der Verbitterung gegen alles Daseiende, in vollkommenen Verzweiflungsstimmungen. Die Litteratur kennt wenige so ganz und gar tragische Naturen wie Swift. Keiner hat die Waffe der Ironie so furchtbar geschwungen wie er und keiner dabei ein so entzückendes ästhetisches Schauspiel geboten. Die inhaltlich bedeutendsten und umfassendsten seiner Satiren sind das „Märchen von der Tonne", eine schneidende Verhöhnung der drei großen christlichen Kirchengemeinschaften, des Katholicismus, des Luthertums und des Anglikanismus, sowie des Calvinismus, der Dogmenstreitigkeiten und Bibelauslegungen, und „die Reisen Gullivers", eine grausame Verspottung der politischen und sozialen Zustände des damaligen Englands, die noch heute keineswegs an Wert und Bedeutung verloren hat.

Digitized by Google

Auch in der Poesie erscheinen vorahnende Geister, die auf einen neuen im Entstehen begriffenen Menschen hinweisen. Unter den klassicistischen Gemälden wohnt eine nationale Seele, die französischen Formen durchbricht

Jonathan Swift.
Nach einem Stich von B. Picart.

ein englisches Empfinden. Der germanische Einsamkeitstrieb erwacht in den Engländer wieder und bricht von dem Wege, den ihn der französische Gesellschaftstrieb geführt hat, auf stille Plätze und traulose Orte, die

ihm einſt vertraut waren. Jhm wird eng und beklommen in der Salonluſt der Pope'ſchen Poeſie, unter all den geputzten, witzigen und geiſtreichen Leuten, und er flieht auch die Kaffeehäuſer, den Markt und das Parlamentsgebäude, die vom Geſchrei der Tagesſchriftſteller und der zankenden politiſchen und

ESTIMATION
DE LA VIE

yr very Affectionate
Humble Servt
Young.

Edouard Young.

kirchlichen Parteien wiederhallen. Der nationale Geiſt, der in der Milton'ſchen Poeſie wohnte, taucht wieder aus der Tiefe, in der er verſunken, empor. Auch **Edouard Young** (1681—1765) giebt in ſeinen „Nachtgedanken“ (1743) Reflexionen und Deklamationen wie Pope; aber es iſt mehr Milton'ſche Reflexionspoeſie als reine Pope'ſche Schriftſtellerpoeſie. Der Verſtand ſucht nach Fühlung mit dem Gemüte. Die Poeſie wird ſubjektiver und innerlicher. Getroffen von ſchweren Familien-Unglücksfällen grübelt und philoſophiert ein Einſamer mit dem melancholiſchen Hange der ſächſiſchen Raſſe über die Nichtigkeit des Irdiſchen, über Leben, Tod und Unſterblichkeit. Als Ganzes, als endlos gedehnte Halbpoeſie ſind die „Nachtgedanken“ heute ungenießbar, aber in den Einzelheiten reich an Kraft, kraftvoll in den Bildern und Gedanken. **James Thomſon**, ein geborener Schotte (1700—1748), flüchtete ſich an den Buſen der Natur und gewann der Landſchaftspoeſie, die noch bei Milton ſo glänzende Triumphe gefeiert hatte, entzückte Hörer und die Begeiſterung ganz Europas. Seine delikat ausgeführten, friſchen, bilder- und farbenreichen Schilderungen von Sonnen-Auf- und Untergängen, von Gewittern, Wäldern und Hainen erwuchſen aus der Leidenſchaft des Engländers für das Landleben, das auch neben dem neuen Salonleben ſeine alte Zauberkraft nicht verloren hatte. 1726—1730 erſcheinen die „Jahreszeiten“, das eigentliche Muſterwerk der beſchreibenden Landſchaftspoeſie, welche eine ſo große Rolle in der europäiſchen Dichtung des 18. Jahrhunderts ſpielt und vor allem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts charakteriſtiſch das Innenleben des abendländiſchen Kulturmenſchen abſpiegelt. Thompſon bringt ſchon alle Ideale, Träume und Stimmungen Rouſſeau's zum Ausdruck, äſthetiſch aber bedeutet ſeine Poeſie den Übergang und die Verſchmelzung des wiſſenſchaftlichen und des ſtofflichen Realismus und Naturalismus.

James Thomſon.
Nach einem Stich von Bernigeroth.

Die französische Dichtung.

England und Frankreich stehen in dieser Zeit als die beiden führenden Geistesmächte Schulter an Schulter und in einem regen gegenseitigen Austausch. Die Gemeinsamkeit der Ideen und Ideale und des gesamten Kulturbesitzes verwischt vielfach die nationalen Verschiedenheiten. Frankreich übernahm von England den neuen Gedankenbesitz, England von Frankreich die Formensprache. So geht das Wesen beider Völker mannigfach ineinander über. Die ganze europäische Bildungspoesie hat sich jetzt dem französischen Geschmack unterworfen. Überall herrscht der Klassicismus des Zeitalters Ludwigs XIV., herrscht die Regel Boileau's. Und kaum während des ritterlichen Mittelalters übte die französische Dichtung einen so alles andere erdrückenden Einfluß aus. Aber nur ein starrer, toter Klassicismus sitzt noch auf dem Thron, ein ganz in äußerliche Formkunst entarteter Klassicismus. Ebenso wie England besitzt Frankreich nur noch eine Schein- und Schriftstellerpoesie, eine Poesie, aber keine Poeten oder nur ein Geschlecht von Nachfolgern und Nachahmern, welches in den ausgetretenen Geleisen der Bewegungsmänner des 17. Jahrhunderts weiter trottet. Scheinbar steht die Entwickelung still, doch sehen wir auch in der französischen Litteratur das Wirken neuer Gewalten, welche sacht und unmerklich den Fortschritt der Dichtung und die von innen heraus sich vollziehende Umwandlung verraten. Die Umformung der klassicistischen Poesie in eine rein stilistische und in eine Schriftstellerpoesie bedeutet zugleich ein Vergehen und ein Werden, ein Absterben und ein Neugebären. Sie bedeutet zunächst das Übergewicht, die Alleinherrschaft des Ideenlebens in der Kunst. Diese will nur noch Gedanken aussprechen, und sie formt und gestaltet sie nicht mehr, sondern spricht sie rein abstrakt und verstandesmäßig aus in einer Verssprache, die in Wahrheit nur eine glatte und elegante, die verfeinertste Prosasprache ist. Es sind neue Ideen, die auf den Menschen eindrangen, denn nur neue Ideen können ihn so vollkommen in Anspruch nehmen, so erregen und begeistern, daß er ganz und gar in der Agitation aufgeht und nichts als jene verbreiten und zu Ansehen bringen will. Zunächst strebt er nur nach Klarheit über diese neuen Gedanken, will sie recht kennen lernen und ordnen. Sie sollen ihm zu einem wirklichen Wissen werden. Vorgetragen werden sie in den überlieferten herrschenden Formen der herrschenden Kunst. Der Klassicismus wird noch gar nicht angetastet. Macht es denn einen Unterschied, ob man in den Formen der klassischen Tragödie die Gedankenwelt eines Corneille oder eines Voltaire ausspricht? Kann man nicht ebensogut in Alexandrinischen Versen eine Ode zu Ehren des vergötterten Ludwigs XIV. singen oder eine Satire auf den Despotismus schreiben? Nein, das macht gar keinen Unterschied — ja, das macht den größten aller Unterschiede aus. Das macht keinen Unterschied aus für den,

Digitized by Google

der mit Schriftſtelleraugen die Poeſie betrachtet, und dem es nur darauf ankommt, ſeine Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Solange die Poeſie reine formaliſtiſche Schriftſtellerpoeſie blieb, ſolange vertrugen ſich auch die neuen Ideen vollkommen gut mit dem alten klaſſiciſtiſchen Geſchmack, und ſolange dauerte die Herrſchaft einer Dichtung nach Boileau'ſcher Regel. Aber in Wahrheit bedeuten dieſe neuen Ideen das erſte zerſetzende und zerſtörende Element der klaſſiciſtiſchen Kunſt und das erſte aufbauende Element einer neuen Poeſie, die ihre ſchönſten Blüten freilich nicht in Frankreich und auch nicht in England, ſondern in Deutſchland entfalten wird. Ankämpfend gegen die Vorurteile und Autoritäten, gegen den Geiſt der Herrſchaft und der Unterwerfung, ſtanden ſie im geraden Widerſpruch zu einer Kunſt, welche aus dem Boden einer abſolutiſtiſchen Weltanſchauung emporgeblüht war und in ſtrengen Formen und Regeln ihr Weſen offenbarte.

Leſage.
Nach einem Stich von Hopwood.

In der Zeit zwiſchen Racine und Voltaire beherrſcht ein ausgeprägtes Epigonentum, das ſich eng an die älteren Meiſter anlehnt, die franzöſiſche Litteratur: Proſper Jolyot de Crébillon (1674 bis 1762), der Verfaſſer ſchrecklicher und einförmiger Tragödien voller Greuelſcenen und donnernder Fanfaronaden, und Jean Baptiſte Rouſſeau (1670—1741), ein froſtiger und geſpreizter Oden- und Gelegenheitsdichter zu Ehren von Thron und Altar, der brave Janſeniſt Louis Racine (1692 bis 1763), der in einem Lehrgedicht „Über die Religion“ gegen die Aufklärer zu Felde zog, — alle drei Führer im Kampf der Anhänger des Alten gegen Voltaire.

Aber ſchon erobert ſich der Schriftſteller den erſten Platz, und der Schriftſtellerroman überholt an Wert und Bedeutung weit die eigentlich dichteriſchen Erzeugniſſe. Der Bretagner Alain René Leſage (1668 bis 1747), die glänzendſte litterariſche Erſcheinung dieſer Zeit, ein leicht beweglicher, munterer Geiſt, verkörpert den echten esprit gaulois, der im letzten Jahrhundert zu ſo beſcheidener Rolle verurteilt war. Eine neue Form vermag er nicht zu ſchaffen, aber er greift auf Formen zurück, welche vor dem Klaſſicismus in eigentlicher Lebensfülle beſtanden hatten und von dieſem überwunden wurden. Er geht noch einmal in die Schule der Spanier zurück, erneuert den Schelmenroman und ſchreibt eines der beſten Werke dieſer Gattung. Auch dieſer Rückſchlag ins Alte verrät die innere Zerſetzung der klaſſiciſtiſchen Poeſie, wie denn überhaupt die franzöſiſche Dichtung des 18. Jahrhunderts nur einen großen Auflöſungsprozeß dieſer Kunſt vorſtellt, aus der ſie ſich trotzdem nicht befreien kann, ſo daß eine entſcheidende Neuentwickelung ausbleibt und erſt im nächſten Jahrhundert

Digitized by Google

zu stande kommt. Schon früher wurde betont, wie schlecht sich der esprit gaulois, dieser demokratische und immer opponierende, spottsüchtige Geselle, mit dem Geist des Klassicismus vertragen konnte. Und Lesage steckt schon voll von Zerstörungssinn, er kündet wie Bayle die Aufklärungsbewegung an, er ist in den Tagen vor Voltaire der rüstigste Streiter im Kampf gegen die alte Welt. 1707 erschien das erste seiner Hauptwerke, „der hinkende Teufel", von 1715 bis 1735 die vier Bände des „Gil Blas von Santillana", die spannende und unterhaltende Erzählung von den Abenteuern und Erlebnissen des aufgeweckten, leichtsinnig-fröhlichen Gil Blas, die sich wieder zu einem umfassenden Kulturgemälde der Zeit ausgestaltet und mit heiterem Witz und gefälliger Ironie die faulen Zustände in Staat, Kirche und Gesellschaft offen legt.

Der „esprit gaulois" lebt auch als ein Element in der Kunst des Rokoko, das in den Tagen der Regentschaft die vornehme Welt erobert. Die Feierlichkeit und gemessene Würde, die äußerlich zur Schau getragene Ehrbarkeit, Strenge und Frömmigkeit hat die Gesellschaft als lästigen Zwang beiseite geworfen. Sie will nichts mehr, was nach Heroismus aussieht. Sie ist nun vollkommen ins Weibische ausgeartet. Der Kammerdiener und das Kammermädchen halten die Zügel der Regierung in Händen, die Maitresse und das öffentliche Dirnchen haben bei Hof Einzug gehalten. Die wollüstige Kunst, mit der das Schlafzimmer der Maitresse ausgeschmückt ist, überträgt sich auf alle Künste. Alles in Kleidung und Gerätschaft wird nett und zierlich,

Der hinkende Teufel.
Nach einer Gravure von Walker.
(Lacroix, a. a. O.)

HISTOIRE
DE
GIL BLAS
DE SANTILLANE.

Par Monsieur LE SAGE.

Enrichie de Figures.

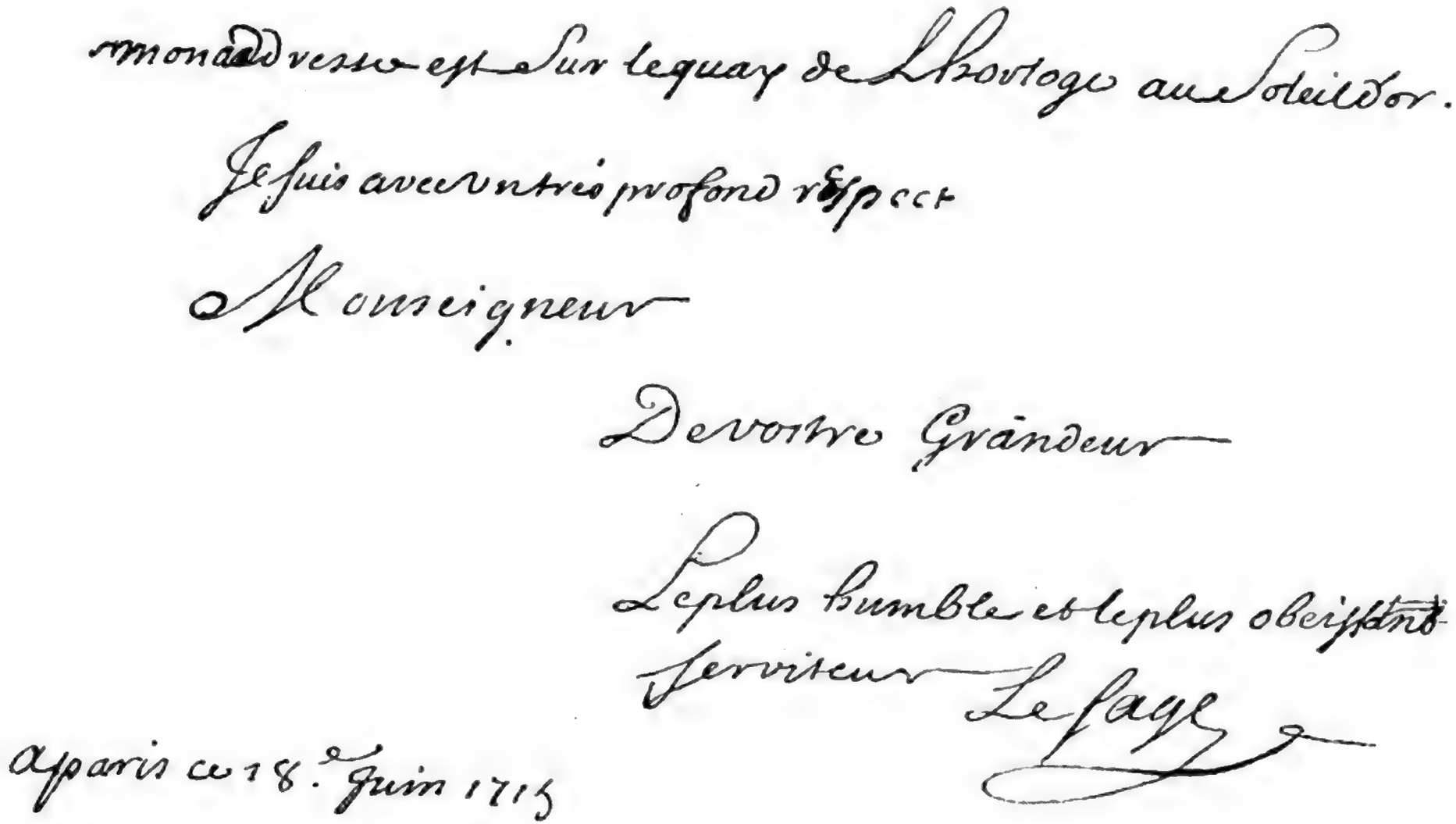
TOME PREMIER.

A PARIS,
Chez PIERRE RIBOU, Quay des Augustins, à la Descente du Pont Neuf, à l'Image saint Loüis.

M. DCC. XV.
Avec Approbation, & Privilege du Roy.

Titelseite der Originalausgabe des ersten, 1715 erschienenen Teiles von Lesage's „Gil Blas".
(Le Petit, a. a. O.)

Digitized by Google


monadd verse est Sur le quay de L'horloge au Soleil d'or.

Je suis avec un très profond respect

Monseigneur

De votre Grandeur

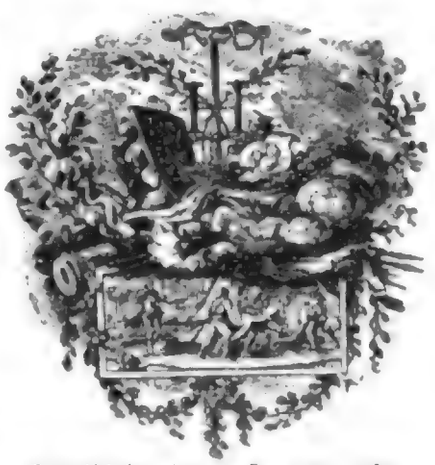
Le plus humble et le plus obeissant

Serviteur Lesage

A paris ce 18.e Juin 1715

Schlußstück eines Briefes von Lesage an den Marquis von Torcy.
(S. Charavay, a. a. O.)

geleckt, süß, bunt und weich in den Farben, gedrechselt, geschnitzelt, kraus und geschnörkelt in den Formen. Nirgendwo mehr eine gerade Linie. Alles ladet zur Üppigkeit, zur matten, entnervten Genußsucht, zur tändelnden Schwelgerei ein und atmet die raffinierteste Koketterie. Das Gebäude selbst verliert die feste Gliederung, hüllt sich wie ein Weib in lauter Spitzen und Flitterkram und schaut aus wie ein ins Kolossale gesteigertes Nippsächelchen. Auch die Poesie tändelt und kokettiert, tänzelt in zierlichen Versen, liebelt und erzählt Zötchen und pikante Schlüpfrigkeiten. Die Operette erscheint auf der Bühne. Die epikureisch-anakreontische Lebemannspoesie, die in den Kreisen der Ninon de l' Enclos, von Chaulieu und Chapelle gepflegt worden, findet ihre Fortsetzung in den Erzeugnissen der Mitglieder des Vereins „Caveau", in den Chansons eines Charles François Panard (1694—1775) und Alexis Piron (1689—1773). Einer der hervorragendsten, ausgelassensten und frivolsten unter den frivolen Genossen des „Caveau" war der Sohn des „schrecklichen" Crébillon, der nichts weniger als feierliche Claude-Prosper Jolyot de Crébillon der Jüngere (1707—77), dessen Romane dem Geschmack fürs Lüsterne die reichlichste Nahrung boten. Und Jean Baptiste Louis Gresset (1709—1777) erzählt uns mit übermütiger Laune in seinem komischen Epos „Ververt" von einem in einem Nonnenkloster erzogenen Papagei, der dort allerhand fromme Sprüchlein beten gelernt hat. Aber auf der Fahrt zu einem anderen Kloster hin nimmt er von den Matrosen allerhand Flüche und Schimpfworte an. Strenges Fasten bringt ihn schließlich wieder zur Frömmigkeit zurück, doch überladet er sich bei der Feier seiner neuen Bekehrung den Magen mit Zuckerwerk und stirbt daran. Unsterblich aber lebt sein Geist in den Seelen aller Nonnen fort.



Frontispice der ersten Ausgabe von Voltaire's „Henriade".
(Lacroix, a. a. O.)

Seit den dreißiger Jahren tritt Voltaire als Dichter beherrschend in den Vordergrund, und mit ihm erscheint die in klassischer Gewandung einherschreitende Tendenzpoesie, die bald mit feierlich-pathetischen und rührenden Worten, bald mit beißendem Spott und Witz, mit Satire und Ironie für die neuen Aufklärungsgedanken ins Feld zieht; einmal kommt Voltaire wie Corneille mahnend, predigend und von Sentenzen überfließend, ein anderes Mal als spöttelnder, cynismenreicher Lebemann, ein frivoles, üppiges Lächeln um den Mund, groß geworden in der Luft des Rokokosalons, und dann wieder als der übermütige Gassenjunge des echten esprit gaulois. In seiner „Henriade" (1723), dem Epos vom Kampfe Heinrichs IV. gegen die Ligue, arbeitet

Digitized by Google

Destouches

Philipp Néricault Deſtouches,
Nach einem Stich von Schleuen.

die ganze Maſchinerie des froſtigen Heldengedichts klaſſiſcher Schule, und der Dichter ſchleudert pathetiſche Flüche gegen den Fanatismus und predigt die Duldung, während er in der „Jungfrau von Orléans“ (1730) parodierend, lachend, ſpottend und zotend über ſeine Heldin herzieht, die ihm als Volksheilige die geeignete Perſon erſcheint, um gegen Prieſtertum, Wunder-, Legenden- und Aberglauben herzufallen. Voltaire iſt in allen Gattungen zu Hauſe. Wie im ernſten und komiſchen Epos, ſo in der Satire, im Epigramm, in der Ode, im Gelegenheitsgedicht und in der galanten Lyrik. Er ſchafft den Tendenz-, den philoſophiſchen Roman, um ſeine Ideen zu verbreiten, kämpft in „Candide“ gegen den Optimismus der Leibnitz'ſchen Lehre, im Micromégas gegen Descartes und veröffentlicht eine lange Reihe von Dramen, „Oedipe“ (1718), „Brutus“ (1730), „Zaïre“ (1732), die erſte klaſſiſche Tragödie, welche etwas wie nationale Geſchichte darſtellt, „Alzire“ (1736), „Mahomet“ (1738), am ſchärfſten und bitterſten in der Tendenz gegen den religiöſen Fanatismus und Despotismus, „Mérope“ (1737/38), „Sémiramis“ (1748), „Tancrède“ (1760), Werke, welche den Tragödien von Corneille und Racine immerhin noch am nächſten kommen. Jenem ſteht er näher als dieſem, indem er aus dem häuslichen in das öffentliche Leben zurückkehrt und das Liebesdrama

Scene aus der Komödie des Deſtouches „Le glorieux“.
(Aus Lacroix, a. a. O.)

wieder der Behandlung großer, politiſcher und religiöſer Fragen dienſtbar macht. Er erweitert den Schauplatz und das Stoffgebiet und bringt namentlich auch das Mittelalter auf die Bühne. Der Genius Shakeſpeare's und des altengliſchen Dramas beginnt dem Klaſſicismus wieder Raum abzugewinnen, und Voltaire blickt nicht ohne ſtaunende Empfindung zu ihm herüber, nicht ohne zu ahnen, daß er über ganz andere poetiſche Kräfte verfügt, als ſie dem franzöſiſchen Geiſte zur Verfügung ſtehen. Er läßt ſich von ihm anregen und zur Nacheiferung anreizen. Es wiederholt ſich in etwas das Schauſpiel, das ſchon Dryden aufgeführt hatte. Aber der Klaſſicismus bleibt doch noch Sieger, ohne viel Schaden gelitten zu haben, und als Shakeſpeare dieſem gefährlich zu werden drohte, als die neue Kunſt immer begeiſterter auf den großen Briten hinwies, da ſtellte ſich Voltaire an die Spitze der Verteidiger der Alten und erhob im Namen der Klaſſicität Einſpruch gegen die betrunkene Wildenpoeſie.

L'abbé Prevost

Antoine François Prévoſt d'Exiles.

Auch in Frankreich erobert ſich der bürgerliche Geiſt langſam und allmählich die Litteratur. Er bringt den Realismus herauf und die Neigung

Digitized by Google

zu moraliſieren, ſowie die Rührſeligkeit. Philippe Néricault Deſtouches (1711—1723) weiſt auf das Molière'ſche Charakter- und das Intriguen-Luſtſpiel zurück und voraus auf das Familiendrama Diderots. Er durchbricht die ſtrenge Schranke, welche der Klaſſicismus zwiſchen der Welt der Tragödie und des Luſtſpiels aufgerichtet hatte, und wagte es, in ſeinem „verheirateten Philoſophen" (1727) zum erſtenmal ernſte Scenen mit heiteren abwechſeln zu laſſen. Die bürgerliche Welt hatte bis dahin nur in der Komödie eine Rolle geſpielt und war weſentlich nur dazu da, verſpottet und ſatiriſiert zu werden. Die Tragödie gehörte den Königen, den Fürſten und Helden. Jetzt beanſprucht der beſcheidene Bürger, wenn auch nicht feierlich und tragiſch, ſo doch ernſter genommen zu werden. Er erſcheint den laſterhaften Ariſtokraten gegenüber als der Verteidiger der Tugend, der Ehrbarkeit und Moral, der Unſchuld und der Reinheit der Ehe. In ſeinem ſatiriſchen Sittendrama „Le glorieux" richtet Deſtouches ſchärfere Pfeile als Molière gegen die Ariſtokratie, und es wirft ein helles Streiflicht auf die ſozialen Zuſtände, wenn wir dort auf der einen Seite den reich gewordenen Bürger ſehen und auf der anderen den heruntergekommenen Grandſeigneur, der ſich lauter Demütigungen gefallen läßt, bis er die Tochter des dünkelhaften Parvenus heimführt. In rührſeligen Schauſpielen kämpft de Lachauſſée (1692—1754) angeſichts der leichtfertigen ariſtokratiſchen Rokokokunſt für die Heiligkeit der Ehe, während in den Dramen und Romanen des Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1697—1733) und in der wundervollen Erzählung des Abbés Antoine François Prévoſt d'Exiles (1697—1763) „Manon Lescaut" die Lüſternheit, Sinnlichkeit und weiche Üppigkeit des Rokoko mit der Sentimentalität und Thränenſeligkeit, dem Idealismus und der Jugendſchwärmerei des Rouſſeau'ſchen „homme sensible", ariſtokratiſches und demokratiſches Empfinden eigenartig verſchmilzt. Das ergiebt auch einen eigenartigen Spiel voller Koketterie und Raffinement, voller Künſteleien und Geſchraubtheiten, aber dabei voll eines lebendigen ſcharfäugigen Realismus, der ſich in die Beobachtung der Außen- und der Innenwelt tief einbohrt und durch Wahrheit der Pſychologie, wie durch echte und ſtarke Gefühlstöne überraſcht.

Die deutſche Poeſie.

In der deutſchen Litteratur ſieht es zu dieſer Zeit noch ganz unwirtlich aus, und kaum vermag man das Land den Kulturländern zuzurechnen. Die jammervollen politiſchen und wirtſchaftlichen Zuſtände, die deſpotiſche Gewalt- und Willkürherrſchaft der Fürſten und das Polizeiregiment verhindern jede freiere Bewegung und jeden Aufſchwung des Geiſtes. Noch immer fehlt es an einem rechten Innenleben, an einem eigentlich litterariſchen

Digitized by Google

Bedürfniß, und die national-patriotiſchen Dichter und Schriftſteller ſpielten die Rolle von Predigern in der Wüſte. Dieſe Klüfte ſchieden die einzelnen Geſellſchaftskörper voneinander, und nicht einmal die Sprache ſchlang ein Einheitsband um das deutſche Volk. In den höfiſchen Kreiſen und in

Chriſtian Thomaſius.
Nach dem Kupferſtich von M. Bernigeroth.

allen, die auf eine feinere geſellſchaftliche Bildung Anſpruch erhoben, herrſchte das Franzöſiſche und ließ man franzöſiſche Bücher. Hier blickt man mit Verachtung auf alles Einheimiſche, auch auf die Sprache, herab, und man vermag ſie nicht einmal richtig zu ſprechen, wie es noch ein Friedrich II. nicht vermochte. Der Gelehrte weiß ebenfalls es nicht viel beſſer. Chriſtian Thomaſius (1655—1728) hatte anfänglich gegen Ausgang der achtziger Jahre des 17. Jahrhunderts den revolutionären Schritt gewagt und trotz des geringen Widerſpruches der Zunft vom Katheder eines deutſchen Universität herab Vorleſungen in deutſcher Sprache gehalten. Einige fanden auch nach und nach den Mut, ihm darin zu folgen. Er übtag eine große thätige Breſche über die Klaft, welche Volk und Geiſteswerk, geſchiedene und nationale Bildung voneinander getrennt hielten, und ſuchte durch eine Zeitſchrift „Monatsgeſpräche“ die Wiſſenſchaft weiteren Kreiſen

Digitized by Google

zugänglich zu machen, sowie ihr etwas von dem Geiste pedantischer Schwerfälligkeit zu rauben. Er war ein freier, aufgeklärter Mann, der auch ins öffentliche Leben eingriff, gegen die Scheußlichkeiten der Hexenprozesse und der Justizpflege, gegen die Folterqualen auftrat, aber diese edlen, freien Menschen, diese Männer des Fortschritts, diese Prediger in der Wüste, eilen ihrer Zeit immer weit voraus, und die Kultur selbst einer kleinen Masse folgt ihnen nur langsam nach. In der deutschen Gelehrtenwelt herrscht noch während der ganzen ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Geist, gegen den Thomasius angekämpft hatte. Die Professoren sind schwerfällige, plumpe Gesellen, dürre Pedanten, die den Kopf voll von einer unfruchtbaren Gelehrsamkeit haben und, erzogen im Studium der lateinischen Sprache, nur ein barbarisches Deutsch zu schreiben vermögen. Ihrer Wissenschaft fehlt es noch immer an allem Zusammenhang mit dem Leben, mit dem Volk, mit der Öffentlichkeit. Der Bürger aber steckt voll von Furcht und Bedientensinn und lebt ein dumpfes, enges, trauriges Philisterdasein, dem überhaupt das Bedürfnis nach einem Buche abgeht. Nur mit seinem religiösen Empfinden erhebt er sich in die Welt eines idealeren Geisteslebens. Deutschland war ein Gespött seiner Nachbarn. „Allemand" bedeutete den Franzosen soviel wie „dummer, täppischer Mensch", die deutsche Sprache galt ihnen als eine barbarische, besonders da die Deutschen selbst bei ihrer widerlichen Sprachmengerei sie zu verachten scheinen: „Von den Deutschen," erklärte Rivarol, „hat Europa es gelernt, die deutsche Sprache geringzuschätzen," und noch im Jahre 1740 sprach uns Mauvillon den Geist überhaupt ab: „Nennet mir einen deutschen Dichter," rief er, „welcher aus eigener Kraft ein Werk von einigem Rufe geschaffen hat. Ich wette, daß ihr es nicht könnt."

Der Pietismus hatte dem religiösen Leben eine Richtung auf das Gemütvolle, Innige und Innerliche gegeben, aber auch die deutsche Blödigkeit, die Weltscheu und Ängstlichkeit, das süßlich-weibische und jämmerlich-demütige Wesen vermehrt. Je mehr er zur Herrschaft gelangte, desto mehr veräußerlichte er. Versteckter Hochmut bei zur Schau getragener Demut, Selbstgerechtigkeit, Unduldsamkeit und Verfolgungswut kennzeichneten seine spätere Entwickelung. Der Pietismus auf der einen Seite, auf der anderen Seite die Philosophie Christian Wolffs (1679—1754) bezeichnen die Gegensätze der deutschen Bildung. Sie bekämpfen, sie ergänzen sich. Wolff popularisierte die verflachten Leibnitz'schen Ideen und war der „Lehrer der Deutschen im Denken". In einer Zeit des allgemeinen Skepticismus, da Locke das Vertrauen zur Metaphysik erschüttert hatte, wagte er mit deutscher Gründlichkeit noch einmal im mathematischen Geist des 17. Jahrhunderts ein System aufzubauen, das einige Zeit lang aufs höchste angestaunt und bewundert wurde. Seit den dreißiger Jahren eroberte sich seine Philosophie als Modephilosophie die ganze gebildete Welt Deutschlands. So schwer-

Digitized by Google

fällig ſie ſich bewegte, ſo ſehr es ihr an Tiefe, an Erfahrung und an Leben fehlte, ſo nahm doch in ihrer Schule der deutſche Geiſt endlich eine Richtung auf das Inhaltliche. Hatte der Pietismus das Gemütsleben befruchtet, ſo Wolff den Verſtand. Mit ihm ging der Rationalismus über Deutſchland empor.

In der Poeſie kämpfte im Anfang noch der Geſchmack der ſchleſiſchen Schule Hoffmannswaldaus und Lohenſteins mit dem neuen franzöſiſchen Geſchmack, der bei den ſächſiſchen und preußiſchen Poeten Eingang gefunden hatte. Natürlich verſchwindet jener mehr und mehr, um dem der Nüchternheit und Verſtändigkeit das ganze Feld zu überlaſſen. Viele ſuchten zuerſt noch durch eine bombaſtiſch-ſchwulſtige Ausdrucksweiſe zu beſtechen und wendeten ſich dann den klaſſiciſtiſchen Beſtrebungen zu. Die Anregungen und Vorbilder kommen zugleich von England und Frankreich her. Der Hamburger Ratsherr **Barthold Heinrich Brockes** (1680—1747) trat noch wenige Jahre vor ſeinem Tode mit einer Überſetzung von Thompſons Jahreszeiten an die Öffentlichkeit. Eine innere Verwandtſchaft mußte ihn zu dem engliſchen Poeten hinziehen. Er iſt künſtleriſch bei weitem nicht ſo weit wie dieſer, und man bemerkt, daß er auf einer nicht annähernd ſo großen und reichen künſtleriſchen Vergangenheit fußt. Aber er hat die Richtung auf das gleiche Ziel. Selbſtändig findet er den Weg, der zur Erneuerung der Kunſt führen ſollte. Eine tiefe Begeiſterung für die landſchaftlichen Schönheiten und das ländliche Leben, eine große Blumenliebhaberei läßt auch ihn ſich zur Natur zurückfinden, zur Beobachtung und zum wiſſenſchaftlichen Realismus. Er ſchreibt Bände voll „phyſikaliſcher

Chriſtian Wolff.
Nach einem Stich von J. Haid.

Digitized by Google

und moraliſcher Gedichte": „Irdiſches Vergnügen in Gott", entſetzlich einförmige Gedichte, ewige Wiederholungen, welche die ganze Pedanterie des damaligen deutſchen Geiſteslebens empfinden laſſen. Mit peinlicher Genauigkeit beſchreibt er ſeine geliebten Blumen, Blättchen für Blättchen, Staubfädchen für Staubfädchen, — aber die deutſche Dichtung kommt doch von den Büchern weg, ſie will nicht mehr bloß nachempfinden und durch anderer Brillen ſchauen. Und aus den ſchleſiſchen Landen kam auch noch einer, der ſchon etwas brachte von dem, was der Kunſt vor allem notwendig war: Inhalt. Wußte Brockes eigen zu ſehen, ſo drang Johann Chriſtian Günther (geb. am 8. April 1695 zu Striegau, geſt. am 15. März 1723 zu Jena) in die Innenwelt ein. Er hat wirklich etwas erfahren, und er beſitzt den echt lyriſchen Wahrheitsdrang, den Drang und den Mut, ſich vollkommen zu enthüllen und bloßzuſtellen. Eine phantaſievollere und leidenſchaftliche Natur, die ſich in das Leben nicht zu ſchicken wußte. Mit der Welt zerfallen, ſuchte er ſich zu betäuben, verkam im Säuferweſen und ging früh im Elend zu Grunde. Die Kämpfe, die er in ſich ausgefochten, ſeinen wilden Lebensdrang, ſeine Sinnlichkeit, ſeine Roheit, ſeine Verzweiflung und Reue, ſeine idealen Gefühle: das alles hat er mit den künſtleriſchen Mitteln, die der Zeit zu Gebote ſtanden, als ein echter Wahrheitsapoſtel und oft rückſichtslos zum Ausdruck gebracht. Unter all den Reimern und platten Verſemachern, den geiſt- und empfindungsloſen Waſſerpoeten der Zeit, den Hamburger Operntextdichtern und den Hofpoeten, den „modern aufgeputzten Pritſchmeiſtern", wie Ulrich von Koenig, dem Nachfolger Beſſers am Dresdener Hofe, bedeuten nur Brockes und Günther etwas wie eine fortſchreitende Entwickelung.

J. C. Günther.

Nach dem Muſter der engliſchen moraliſchen Zeitſchriften ſuchte man auch in Deutſchland durch wiſſenſchaftliche und kritiſche Blätter die Bildung

Digitized by Google

zu heben und zu veredeln. In Zürich erſchienen ſeit 1721 die „Discourſe der Maler“, in Hamburg ſeit 1724 der „Patriot“, in Leipzig die „vernünftigen Tadlerinnen“ (1725) und der „Biedermann“ (1727). Hamburg, Leipzig und Zürich bilden nunmehr die Vororte der deutſchen Litteratur. In Brockes und in Hagedorn gipfelt die Hamburger Poeſie, Bodmer, Breitinger und Haller vertreten die Schweizer Litteratur, Gottſched regiert von Leipzig aus ihre Geſchicke.

Johann Chriſtoph Gottſched (zu Judithenkirchen bei Königsberg am 2. Februar 1700 geboren und geſtorben am 12. Februar 1766), ein Geiſt wie Martin Opitz, künſtleriſch-ſchöpferiſch noch geringer beanlagt als dieſer, und darum auch in der Kritik ohne alle feineren Inſtinkte, und ohne alles originelle Urteil, ſteht immerhin auf der Höhe des Geſchmacks, bis zu welcher ſich in den dreißiger Jahren die deutſche Litteratur erhoben hatte. Damals iſt er der unbeſtrittene Führer, Geſetzgeber, Schulmeiſter und Reformator, der den deutſchen Namen im Ausland geachtet machen will und überall die Ausſichten auf etwas Beſſeres eröffnet. Daß er die Boileau'ſche Äſthetik predigte und die Schöpfungen des franzöſiſchen Klaſſicismus als Muſterſchöpfungen aufſtellte, iſt faſt ſelbſtverſtändlich. Ein Sohn des kühlen preußiſchen Oſtens, herangewachſen in der Luft der ſächſiſchen Bildung, konnte er wohl nicht gut anders, als die elegante, korrekte und nüchterne franzöſiſche Poeſie als die vornehmſte und edelſte empfinden, und als ein Kind ſeiner Zeit erkannte er natürlich in der Dichtung nur das platteſte formaliſtiſche Prinzip, ſah ſie für eine Übung des Witzes und Verſtandes an und ſchätzte nichts als ihren Nützlichkeitswert. In den ſächſiſchen Landen war ein Kulturboden vorbereitet, aus dem eine Litteratur hervorgehen konnte. Unter all den zahlloſen deutſchen Kleinſtaaten bildete Sachſen einen Großſtaat, und der ſächſiſche Hof eiferte von allen deutſchen Höfen dem von Verſailles mit dem vollkommenſten Erfolge nach. Der verſchwenderiſchſte Luxus herrſchte dort, aber auch der regſte und lebendigſte Kunſtſinn. Ein Feſt drängte das andere, eine Schauſtellung die andere. Das Dresdener Hoftheater ſtand in glänzendſter Blüte. Freilich war es eine durchaus fremde Kunſt, die mitten im Herzen Deutſchlands Pflege erfuhr: italieniſche Kapellmeiſter oder vollkommen italieniſierte Kapellmeiſter wie Haſſe, italieniſche Sänger und Sängerinnen und franzöſiſche Schauſpieler beherrſchten die Bretter, auf welche die arme deutſche Kunſt keinen Zutritt fand. Von dieſem Hofe her empfing das ſächſiſche Volk immerhin Sinn für Eleganz und geſellſchaftliches Formenweſen, der das vielfach Rohe und Brutale der ſonſtigen deutſchen Kultur zurückdrängte; es gewann Geſchmack am Luxuriellen, am Schönen, am Heiteren und Feſtlichen, und ein leichterer weltlicher Geiſt trat an die Stelle des kirchlichen Kopfhängertums. Der einſeitige Religioſismus ward durchbrochen, und in Sachſen dachte man freier und aufgeklärter als in den meiſten übrigen

Digitized by Google

Dec III.
IO CHRISTOPHORVS GOTTSCHEDIVS.
Philoſoph.ration. et tranſcend. P.P.O. Poeseos extraord:
in Acad. Lipſiensi majoris Princ. Collegii collegiatus
societatis scientiarum Berolinenſis Membrum.
nat. d. 2. Febr. A.S.R. MDCC.

Johann Chriſtoph Gottſched.

Nach einem Gemälde von A. M. Werner geſtochen von J. J. Haid.

Digitized by Google

LUDOVICA ADELGUNDA
VICTORIA KULMIA.
Ioh. Chr. Gottschedii Profess. Lipsiensis
Coniux
nata Gedani d. XI. April MDCCXIII.

Ludovica Adelgunde Gottſched.

Nach einem Gemälde von Haußmann geſtochen von J. J. Haid.

Digitized by Google

Gegenden Deutschlands. Man lernte ästhetische Bedürfnisse kennen und genoß aus unmittelbarer Nähe die Werke der vollendetsten Zeitkunst. Leipzig als Mittelpunkt des deutschen Buchhandels und Sitz der damals hervorragendsten deutschen Universität, ebenso angesehen als Gelehrten- wie als Handelsstadt, barg in seinen Mauern eine wohlhabende und intelligente Bevölkerung, welche Dresden nahe genug war, daß sie von dorther in ihren gesellschaftlichen Sitten und Formen her beeinflußt werden konnte. Die gelehrten und die bürgerlichen Kreise verlernten etwas von ihrer Pedanterie und steifen Schwerfälligkeit und fanden Geschmack an eleganterer Weltlichkeit. Andererseits aber auch war man dem Hofe und der höfischen Kunst fern genug, daß man sein bürgerliches und deutsches Wesen besser wahren konnte. Hier war Raum für eine deutsche Poesie und ein deutsches Theater, die sich allerdings dem Einflusse der sächsischen Ausländerei nicht entziehen konnten, aber dieser Ausländerei auch ihr Entstehen verdankten.

Friederike Caroline Neuber.
Nach einem Stich von Weger.

Uns erscheint Gottsched als der Typus eines gelehrten Pedanten, unter den pedantischen Gelehrten seiner Zeit erscheint er als ein Weltmann. Der Professor der Leipziger Universität besitzt den Mut und das leichte Blut, zum Volkstheater herabzusteigen und mit den armseligen, verachteten, von Stadt zu Stadt umherziehenden Komödiantenbanden in Verbindung zu treten. Er ist ein Mann der That. Es genügt ihm nicht, seine Gedanken einer Bühnenreform, die ihm vor allem am Herzen lag, durch Wort und Schrift zu verkünden. Diese Reformgedanken sind die eines Mannes, der Reinlichkeit und Sauberkeit liebt, eines bürgerlichen Geistes,

der wie Hans Sachs nichts von Schmutz und schmutzigen Worten leiden mag, eines gebildeten Mannes, der Sinnvolles auf der Bühne sehen, geistig von ihr angeregt sein will. Er bekämpft die Oper, die in Hamburg völlig verfallen und in Auflösung begriffen, ganz in äußerlichstes Ausstattungs- und Dekorationswesen verkommen war, er bekämpft die Litteratur der Haupt- und Staatsaktionen und er vertreibt den Hanswurst von den Brettern. Er erneuert mit besserem Erfolge die Bestrebungen Johannes Velthens und führt, das französierte Hoftheater in Deutschland vor Augen, das klassische Drama der Franzosen auf die öffentliche Bühne. Er knüpft wieder ein Band zwischen dem Theater und der Litteratur. Unter den damaligen Schauspielerwandertruppen zeichnete sich am meisten die ehemalige Haakische oder Hofmannische Komödiantengesellschaft aus, die ihren Stammbaum auf Velthens „berühmte Bande" zurückführte, jetzt unter der Prinzipalschaft Johann Neubers (1697—1759) stand und in Leipzig einen ihrer Hauptstützpunkte besaß. Der eigentlich leitende Geist aber war Neubers Gattin, Friederike Karoline Neuber, geborene Weißenborn (1697 bis 1760), die damals hervorragendste deutsche Schauspielerin. Gottsched wußte sie für seine Gedanken zu erwärmen, und dank der höheren Leipziger Bildung konnte sie es wagen, mit dem günstigsten äußeren Erfolg statt der bisherigen Haupt- und Staatsaktionen und Hanswurstpossen Übersetzungen, Bearbeitungen und Nachahmungen französischer Tragödien und Komödien aufzuführen. Gottsched selbst brachte frei nach Addison 1732 einen „sterbenden Cato" zusammen, während seine treueste Mitarbeiterin, seine Frau, Luise Adelgunde Victorie Gottsched, geborene Culmus (1713—1762), vor allem

Mit Hoher Obrigkeitlicher Bewilligung
Wird heute von den
Königl. Pohlnischen Churfürstl. Sächsischen
und
Hoch-Fürstl. Braunschw. Lüneb. Wolffenb.
Hof-Comödianten
Ein Deutsches Schau-Spiel vorgestellet werden,
Genannt:
Iphigenia.
Aus dem Französischen des Herrn Racine von dem Herrn Professor Gottsched in Leipzig übersetzt.
Personen:
Agamemnon / König in Argos.
Ulysses, König von Ithaca.
Achilles, ein junger Held und Bräutigam der Iphigenia.
Clytemnestra, des Agamemnons Gemahlin.
Iphigenia, des Agamemnons Prinzessin.
Eriphile, eine Prinzessin, die selbst ihre Eltern nicht weis, hernach aber als eine Tochter des Theseus und der schönen Helena erkannt ward.
Arcas, Eurybates, } des Agamemnons Bediente.
Ein Hauptmann, mit der Wache.
Den Beschluß macht ein lustiges Nach-Spiel.
Die Person gibt auf dem ersten Platz 1 Marckt. auf dem Mittlern 10 Schilling, und auf dem letztern Platz 6 Schilling. Die Logen sind besonders.
Der Anfang ist um 5 Uhr, und der Schau-Platz in Hamburg in der Fulen Twiet im Comödien-Haus.
Dienstags, den 16. August, 1735. Johann Neuber.

Theaterzettel der Neuber'schen Schauspielergesellschaft aus Hamburg vom 16. August 1735.
(Nach dem Original der Hamburger Stadtbibliothek.)

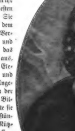
LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Digitized by Google

das Feld des Luſtſpiels beackerte. Die Neuberin aber breitete auf ihren Wanderzügen ſiegreich den neuen Geſchmack aus, und andere Truppen führten das Werk fort, das ſie begonnen hatte.

Ungefähr in derſelben Richtung, wie Gottſched, arbeiteten zur gleichen Zeit in Zürich Johann Jakob Bodmer (1698—1783) und Johann Jakob Breitinger (1701—1776) gleich jenem Schultheoretiker und ohne eigentliche Schöpfungskraft. In ihren äſthetiſchen und kritiſchen Schriften verbreiteten ſie ſo ziemlich die gleichen Anſchauungen wie der Leipziger Profeſſor, und es herrſchte längere Zeit das beſte Einvernehmen zwiſchen den Waffenbrüdern. In den vierziger Jahren aber treten lebendiger die Gegenſätze der Leipziger und Schweizer Schule hervor und führten zu einer

Johann Jakob Bodmer.

Nach einem Gemälde von J. C. Fuesli geſtochen von Kaulen 1758.



heftigen litterariſchen Fehde, die allerdings, wie ſie von den Beteiligten ausgefochten wurde, über den Wortſtreit und leeres Schulgezänk nicht weit hinauskam, aber doch, mochte es auch den ſtreitenden Parteien nicht klar bewußt ſein, eine Ausſicht auf weite Geſichtspunkte erſchloß. Die Leipziger Äſthetik ſog ihre Nahrung aus der Luft der damals internationalſten deutſchen Stadt, der Geiſt der Großſtadt lebte in ihr und der neueſten Bildung. Sie ſtand mit dem Salon in Verbindung und ging auf das Elegante aus, auf das Elegante und Flache. Angeflogen von der neueſten Bildung, kehrte ſie das Verſtändige und Nützliche vor allem hervor, und das Trocken-Nüchterne und Schwungloſe, das die Sachſen den Schleſiern gegenüber ins Feld geführt hatten, triumphierte in ihr. Die Leipziger Bildung war mehr von weltlicher als geiſtlicher Geſinnung; ſie konnte nicht mehr religiös ſchwärmen, das Chriſtentum hatte einen rationaliſtiſchen Anſtrich bekommen und war bereits mit einigen Aufklärungstendenzen durchſäuert. Die Kultur, wie ſie in den weiteſten deutſchen Volkskreiſen verbreitet war, entſprach hingegen mehr der Züricher Provinzial- und Kleinſtadt-Kultur als der Leipziger Großſtadt- und „Klein-Paris“-Bildung. Alles

Breitinger.
Nach einem Gemälde von J. H. Heidegger geſtochen von J. J. Haid.

höhere Geistesleben gipfelte und wurzelte noch im Religiösen. Gottscheds Hauptaufmerksamkeit ward vom Theater gefesselt, Bodmer und Breitinger schwärmten von einem religiösen Epos. In der Schweiz herrschte noch ein strenges, finsteres Christentum, von alters her nahe verwandt mit dem englischen Puritanismus. Bodmer und Breitinger lebten in dessen Gesinnungen, wie Milton in denen des Puritanismus, mochten auch alle Drei über die dumpfe Beschränktheit der kleinen Geister erhaben sein. So erblickten die Schweizer die höchste Vollendung aller Poesie in Milton, während Gottsched sie bei Boileau und den Franzosen suchte. Wer sollte den deutschen Dichtern als Muster und Beispiel voranleuchten, jener oder diese? Bodmer und Breitinger führten jedenfalls die Sache einer nationaleren Kunst; indem sie die Engländer den Franzosen entgegenstellten, traten sie für eine Poesie ein, die den Deutschen stammverwandtlich näher, vertraulicher und sympathischer war. Sie schöpften ihre ästhetischen Anschauungen aber auch aus einer Dichtung, die in der That eine weit echtere Dichtung war als die Boileau'sche Schriftstellerdichtung, sie griffen in die Vergangenheit und zu einer Kunst zurück, die noch bei weitem nicht so dem Auflösungsprozeß verfallen war, wie die Poesie der modernsten Salon-Großstadtbildung, aus welcher Gottsched schöpfte. Sie empfanden wieder lebendiger den Wert der Einbildungskraft und betonten deren Bedeutung gegenüber dem platten Rationalismus, mit welchem Gottsched im Sinne der Franzosen gegen die Wunder bei Milton und Homer ankämpfte, gegenüber seiner nüchternen Verständigkeit, die in jedem lebendigeren Bild und Vergleich den gefürchteten alten Lohenstein'schen Schwulst witterte. Indem sie die malerischen und beschreibenden Elemente bei Milton hervorhoben, gaben sie der Kunst wieder eine Richtung auf das Sinnliche und unmittelbar Vorstellbare. Gottsched kämpfte noch für eine Poesie, die in den letzten Zügen lag und gegen welche sich bereits überall in Europa die Stimmungen regten. Die Kunst machte in der That eine Entwickelung durch, die zunächst wieder Milton „moderner" erscheinen ließ als die Gottsched'schen Muster, und so bewiesen die Schweizer wie die feinere Witterung für das Volkstümliche, Deutsch-Eigene und Kernhafte, so auch für das Kommende, und hatten den ganzen Erfolg auf ihrer Seite.

In dem Streit mit den Schweizern ging Gottscheds Ansehen und Einfluß auf die deutsche Litteratur für immer dahin. Er verlor alle Verbindungen mit der aufstrebenden Litteratur. Seine Eitelkeit, seine Rechthaberei, sein schulmeisterliches Wesen, das mit dem Stock in der Hand die Reform betrieb, entfremdete auch die ihm früher zur Seite standen, und seine Stellungnahme gegen Klopstock und die Lessing'sche Kritik machten ihn vollends unmöglich. Er ward zu einem Gegenstand des Spottes und ist bis heute eine Art Popanz in der Geschichte unserer Kunst geblieben. Mit ihm, dem echten und rechten Schulmeister, schließt eine Jahrhunderte

Digitized by Google

lange Periode der deutſchen Litteratur charakteriſtiſch ab, eine Periode, in der die Poeſie vorwiegend in der Studierſtube aufwuchs, gelehrten Charakter trug und vom Staub der Schule bedeckt war. Seit dem Niedergang der ritterlichen Poeſie hatte ſie dieſes Weſen angenommen und weder in den Zechen der Meiſterſänger, noch in den Hörſälen der Humaniſten und in den Gymnaſien der Reformatoren, noch auch in den Tagen der Gryphius und Opitz überwinden können. Eine freie Kunſt, eine Kunſt der Künſtler, eine Kunſt der reinen Geſtaltungsfroheit, der Phantaſiefreude und überquellenden Gefühlslebens, wie ſie die anderen Nationen längſt beſaßen, — endlich wird ſie auch über Deutſchland glänzend aufgehen.

Friedrich von Hagedorn.

Wie ſich Gottſched und die Schweizer in der Theorie widerſtrebten und ergänzten, ſo ſtanden als ausübende Poeten der Hamburger Patricier Friedrich von Hagedorn (1708—1754) und der Berner Arzt und Naturforſcher Albrecht von Haller (1708—1777) im Gegenſatze zu einander und bezeichneten die Gegenpole der damaligen höchſten deutſchen Bildung. Hagedorn iſt das Weltkind und beſitzt weltſtädtiſche Manieren; er hat bei den epikureiſchen und ariſtokratiſchen Salonpoeten der Franzoſen und Engländer, bei den Chapelle, Chaulieu und Matthew Prior gelernt und dichtet in glatten, hübſchen Verſen, die an Eleganz und Leichtigkeit der Sprache für jene Zeit das Vollendetſte darſtellten, Anakreontiſche Liedchen, die, ſo harmlos und zahm ſie waren, doch als Aufforderung, das Leben froh zu genießen, dem armen, demütigen, pietiſtiſch verknöcherten deutſchen Bürger wunderbar feurig und leidenſchaftlich ins Ohr klingen mußten. Dieſer erwacht aus ſeinem Schlaf und reckt die ſteifen, ſchweren Glieder, ob ſie wohl wirklich zu einem Tänzchen taugen. Er wagt das Geſangsbuch beiſeite zu legen und wirft mannhaft ſeine Blödigkeit ab, um mit anderen

heiteren Jünglingen und Jungfrauen ein munteres geſelliges Liedchen anzuſtimmen. Und ſittig geht es dabei zu, wohl noch immer recht ſteif und pedantiſch, aber auch nicht ſo frech und ausgelaſſen, wie in der Umgebung der Ninon de l'Enclos oder bei den Gelagen des „Cadeau“.

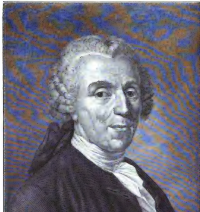
Albrecht von Haller.

Dafür war Albrecht von Haller ein ernſter und tiefer Geiſt, ein vornehmer Gelehrter, der auf der Höhe der Wiſſenſchaft ſeiner Zeit ſtand, und ein tüchtiger Denker. Er beſaß etwas von der Natur des von ſeinen Landsleuten Bodmer und Breitinger ſo laut geprieſenen Milton, deſſen Sinn für das Erhabene und Großartige, deſſen ſtrenge und feierlich prieſterliche Religioſität. Die Phantaſie kommt bei ihm ſtärker zum Durch-

bruch, und ſtatt wie Hagedorn in die „gute Stube“ führt er uns in die Landſchaft hinaus. Aber ſeine malende und beſchreibende Poeſie wagt ſich an einen ganz anders großartigen Stoff, an ganz anders mächtige Bilder, als noch der ängſtliche Brockes. Er feiert die Scenerie der Alpen und preiſt das geſunde, kräftige, unverdorbene Hirtenvolk, das ſie bewohnt, wie Thomſon auf ſeinen Landsmann Rouſſeau vorherdeutend. Und in ſeine Schilderungen flicht er ernſte Gedanken ein, Gedanken und mehr als nur ſpießbürgerliche platte Sprüchlein, ſo in allem die Erhabenheit, die Schwere und das Geiſtestiefe der kommenden Poeſie ankündend. Kann man in Hagedorn einen Vorläufer Wielands, in Haller einen Bahnbrecher Klopſtocks erblicken, ſo ſteckt in dem Satiriker Chriſtian Ludwig Liscow (1701—1760) etwas von dem Blute Leſſings. Er kommt aus der Schule des franzöſiſchen Skepticismus und der engliſchen Aufklärung und ſpottet in verhältnismäßig vortrefflicher Proſa über den Bedientenſinn ſeiner Zeitgenoſſen, die dumpfe Orthodoxie und die pedantiſchen Gelehrten.

Ein etwas jüngeres Poetengeſchlecht, das zuerſt noch mit Gottſched zuſammengegangen war, trennte ſich von dieſem und ſcharte ſich um das Banner einer neuen Zeitſchrift, um die „Bremer Beiträge“ (1744), zu deren Begründung Karl Chriſtian Gärtner (1712—1791), der eigentlich kritiſche Kopf der Geſellſchaft den Anſtoß gegeben hatte. Zu ihm geſellten ſich u. a. die geiſtlichen Liederdichter Johann A. Ebert und J. A. Cramer, die beiden Brüder Johann Elias (1718—1749) und Johann Adolf Schlegel (1721—1793), der erſtere, der talentvollere und der begabteſte Dramatiker der Gottſched'ſchen Richtung; mit ſeinem Hermannsdrama wich er von der üblichen Behandlung antiker Fabeln ab und brachte einen nationalen Geſchichtsſtoff auf die Bühne und ſchrieb auch, an Holberg ſich anlehnend, mehrere Luſtſpiele, ſo den „Triumph der guten Frauen“, den Leſſing noch für die beſte deutſche Komödie erklärte. Außerdem J. Fr. Wilh. Zachariä (1726—1777), am bekannteſten durch ſein komiſches Heldengedicht aus dem Univerſitätsleben „Der Renommiſt“, welches den alten, rohen Pennalismus, der noch bei den raufluſtigen Jenenſer Studenten fortlebte, dem modernen Leipziger galanten Stutzertum mit draſtiſcher Komik entgegenſtellte. Gottlieb Wilhelm Rabeners (1714—1771) ſanften und harmloſen, leicht und gefällig geſchriebenen Satiren auf allerhand Zeit- und Modethorheiten bildeten im 18. Jahrhundert ein Lieblingsbuch der bürgerlichen Geſellſchaft. Auch Chriſtian Fürchtegott Gellert (1715—1769) gehörte dem Kreiſe an, der volkstümlichſte, von allen Dichtern des 18. Jahrhunderts einzige Poet, deſſen Schriften ſchon damals in alle Kreiſe eindrangen, bei Adeligen und Bürgern, Gelehrten und Ungelehrten, Proteſtanten und Katholiken gleich gefielen und zum erſtenmal etwas wie ein geiſtiges Einheitsband um die ſonſt ſo getrennten Kaſten des deutſchen Volkes ſchlangen. Hier waren die Klüfte überbrückt, hier trat das allen Teilen der Nation

Digitized by Google



Gemeinſame des Weſens, des Denkens und Fühlens, des ganzen Kulturbeſitzes deutlich hervor, und ſo gewährt uns die Poeſie Gellerts einen klaren Einblick in den eigentlichen Beſtand der deutſchen Bildung um die Wende des 18. Jahrhunderts, in den Charakter und die geiſtigen Bedürfniſſe der Nation. Seine „Fabeln und Erzählungen“ (1746—1748) verſchafften ihm vor allem anderen ſein Anſehen. Sie machten ihn zu unſerem deutſchen Lafontaine, aber Gellert lehnt ſich ſo eng an ſein Volk und ſeine Zeit an, er ſchöpft ſo ſehr nur aus dem ihm wirklichen Nahen und Vertrauten, und der nationalen und kulturellen Unterſchiede zwiſchen einem Lafontaine und Gellert ſind ſo viele und große, daß er mit Recht

C. F. Gellert.
Nach einem Gemälde von A. Graff geſtochen von M. Steuba.

Digitized by Google

ſich für ein Original halten und die Bezeichnung als eines bloßen Nachahmers des Franzoſen von ſich ablehnen konnte. Eigentliche äſthetiſche Bedürfniſſe wie dieſer beſitzt er noch nicht. Er hat wie Hagedorn und als Kind der Leipziger Kultur nur erſt gelernt, die Schwerfälligkeit und Mühſeligkeit des ſprachlichen Ausdrucks zu überwinden und bequeme, leicht faßliche Verschen zu ſchreiben, die für jene Zeit ein Wunder der Eleganz ausmachten. In dieſen Verschen erzählt er bekannte Fabeln und eigenerfundene kleine Geſchichtchen, wie ſie ihm das Leben in den Schoß warf, behäbig und oft breitſpurig, vor allem aber als ein gemütlicher Plauderer, der ſich als braver Familienonkel allen guten Deutſchen empfahl. Eine ſchlichte, gutherzige und milde Frömmigkeit, die nichts Unduldſames an ſich hatte und darum noch aufklärend und befreiend wirken konnte, zeichnete ihn aus. Dazu hatte ſein Chriſtentum noch einen rationaliſtiſchen Anflug und lebte vor allem von praktiſcher Moral. Moraliſch zu belehren, die wackere Weisheit hausbackener Alltagsmoral in ſchlichten Verschen zu verbreiten, darauf iſt ſein Beſtreben gerichtet. Der beſcheidene, ſtille und verlegene Univerſitätsprofeſſor verkörpert das deutſche Volk jener Zeit. Da iſt noch nichts von Schwung und Größe, von Kraft und Leidenſchaft. Man träumt von keinen idealen Ländern. Man denkt keine großen Gedanken. Man wagt nicht, frei über ſich ſelbſt zu beſtimmen. Man lebt kein Leben der Öffentlichkeit. Die Politik, die den Engländer jener Zeit ſo leidenſchaftlich erregte, iſt für den Deutſchen nicht vorhanden. Schweigend läßt er die hohe Obrigkeit über ſich walten und verfügen. Der Poliziſt iſt ſein Schrecken und ſein Heil, ſein Teufel und ſein Gott. Sein ganzes Denken, Wollen und Fühlen liegt im Häuslichen und Familiären eingeſchloſſen. Ein Spaziergang ins Freie, eine Predigt am Sonntag, ein Kaffeekränzchen, das ſind die großen Feſtgenüſſe ſeines Daſeins, die Kirche und die Schule die einzigen öffentlichen Gebäude, von denen er weiß. Die Kindererziehung liegt ihm, der noch ganz ausſchließlich Familienmenſch iſt, vor allem am Herzen, und auch in Gellert ſucht er, was dieſer auch nur ſein will: den Pädagogen, den Lehrer.

Auf den verſchiedenen Wegen, welche einerſeits die naturbeſchreibende und moraliſche Lehrpoeſie von Brockes und Haller, andererſeits die Anakreontiſche Lyrik Hagedorns, nach einer dritten Richtung hin wiederum Gellert eingeſchlagen hatte, ſtellen ſich noch zahlreiche Poetlein ein, die ſchlecht und recht die alten Weiſen pfeifen, während ſchon ringsum die Morgenröte eines neuen Tages leuchtet. Als brave Nachahmer verſuchen ſie ſich dann auch in den neuen Tönen, ſo gut es eben geht. Das Banner der „Bremer Beiträge“ mag gewiſſermaßen als das Feldzeichen dieſer Schar kleiner Geiſter gelten. Der Geiſt, der in dieſer Zeitſchrift zum Ausdruck kam, der der gegenſeitigen Durchdringung Gottſched'ſcher und ſchweizeriſcher Kunſtanſchauungen, franzöſiſcher und engliſcher Einflüſſe, wobei die ſchweizeriſch-

Digitized by Google

engliſchen Elemente das Übergewicht ausmachten, erhielt ſich noch lange in der Litteratur fort. Und noch in den erſten Jahrzehnten unſeres Jahrhunderts genoſſen in bürgerlichen Kreiſen die Namen Hagedorn, Gellert, Lichtwer, Pfeffel und Gleim eines ſchöneren Ruhmes als ein Goethe und Schiller. Denn nur ſehr allmählich reift die Maſſe zum Verſtändnis neuer Kunſtbewegungen heran und bleibt immer um einige Jahrzehnte hinter der Entwickelung zurück, freilich um auch dann nur autoritätsgläubig ihre Größe zu preiſen.

Ein Offizier Friedrichs des Großen, Ewald von Kleiſt (1715—1759), in der Schlacht bei Kunersdorf tödlich verwundet, kam in der beſchreibenden landſchaftlichen Poeſie mit ſeinem „Frühling" dem engliſchen Vorbilde Thompſon immerhin einigermaßen nahe. J. P. Uz (1720—1796) und Joh. Ludw. W. Gleim (1719—1803) dichteten leichte Anakreontiſche Verschen im Hagedorn'ſchen Geſchmack; Uz wandte ſich dann ſpäter dem Klopſtock'ſchen Odenſtil zu, und Gleim, der zum Vater Gleim und zum wohlwollenden Mäcenas für ſeine Sangesgenoſſen ward, ſang, von den Kriegsthaten Friedrichs begeiſtert, patriotiſche „Kriegslieder eines preußiſchen Grenadiers". Lichtwer (1719—1783) und Pfeffel (1736—1809) traten in die Fußſtapfen Gellerts, während der Freiherr von Cronegk (geſt. 1758) und Chriſtian Felix Weiße (1726—1804) das klaſſiciſtiſche Drama pflegten. Letzterer beherrſchte mit ſeinen von Adam Hiller komponierten Singſpielen, Nachahmungen der gleichzeitigen franzöſiſchen Operette ſeit Ende der 50er Jahre, längere Zeit hindurch die deutſche Bühne, die ſich raſch wieder dem von Gottſched als unnatürlich verbannten Geſang erſchloſſen hatte.

Digitized by Google

England und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Die neuen Ziele der Aufklärungsbewegung. Der Kampf der bürgerlichen Welt gegen Hof und Aristokratie. Das Ideal der öffentlichen Freiheit. Die Unterschiede in den englischen und französischen Bestrebungen. Die Encyklopädisten in Frankreich. Diderot, d'Alembert u. s. w. Der Durchbruch des Gefühlslebens. Rousseau. Rousseau im Gegensatz zu Voltaire und den Encyklopädisten. Seine Werke und seine Ideen. Die „bureaux d'esprit". Das englische Geistesleben. Die politischen Schriftsteller. Hume. Gibbon. Die englische Poesie dieses Zeitalters. „Rückkehr zur Natur." Die Fortentwickelung des Realismus. Der bürgerliche und moralische Roman. Richardson. Fielding. Smollet. Goldsmith. Sterne. Die Wiedererweckung Shakespeare's. David Garrick. Das englische Drama. Cumberland. Sheridan. Die beschreibende, elegische und moralische Poesie: Cowper, Gray u. s. w. Die Wiedererweckung der alten Volkspoesie. Macpherson und der Archaismus. Die Vollendung der englischen Poesie dieses Zeitalters in Robert Burns. Die französische Poesie unter den Einflüssen der germanischen und der Sieg des Germanismus über den Romanismus. Diderot und das Familiendrama. Die komische Oper in Frankreich. Der Roman. Das Fortleben der älteren Richtungen in der Lyrik, Epik und Didaktik. Bernardin de St. Pierre. Beaumarchais.

Der Geisteskrieg, der in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts eröffnet war und bereits zu schweren Zusammenstößen geführt hatte, wird in der zweiten Hälfte mit verdoppelter Heftigkeit weitergekämpft. Aber er zeigt vielfach ein anderes Gesicht; neue Ideen tauchen auf und die Angriffspunkte verändern sich. Den ersten Bahnbrechern der Aufklärung ergeht es wie dem Goethe'schen Zauberlehrling. Die Flut bricht in Bezirke hinein, die sie selber noch für geheiligte hielten.

Die revolutionäre Bewegung hatte bis jetzt vorwiegend nur die Kreise der oberen, der höfischen und der aristokratischen Gesellschaft ergriffen. Das Schauspiel war im Grunde nicht viel anderes als ein Nachspiel zu dem großen Drama, das schon im Mittelalter einmal aufgeführt worden war: zu dem Drama vom Kampf der Brahmanen und der Kshatriyas, der priesterlichen und der ritterlichen Kaste, von dem die Poesie der Troubadours wiederhallte. Vorwiegend

Digitized by Google

hatten sich die Angriffe gegen die Kirche und das Priestertum gerichtet, und so war Voltaire mehr der letzte in der Reihe einer Kämpferschar, die wir schon das ganze Mittelalter und die Renaissancezeit hindurch an der Arbeit gesehen haben, mehr der letzte in der Reihe der priesterhassenden Humanisten als ein erster in der Reihe der Träger wirklich neuer Ideen. Der monarchische Absolutismus war doch nur noch wenig angetastet, und die Herrscher auf den Thronen fühlten sich noch nicht beunruhigt. Die Ideen Voltaire's fanden in ihnen gelehrige Schüler. Was die Schriftsteller predigten, geht rasch in Erfüllung. Der aufgeklärte Despotismus, der den Bund zwischen Thron und Altar zerriß und die Priesterfeindschaft auf sein Banner schrieb, beherrscht die europäische Politik in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Voltaire konnte im Grunde schon bei Lebzeiten seine Ideale erfüllt sehen, waren es doch echte Schriftsteller-Tagesideale. In Deutschland Friedrich II. und Joseph II., die russische Katharina verkündeten sie vom Throne herab, in Italien, Spanien und Portugal werden die Jesuiten vertrieben und selbst der Herrscher auf dem Stuhl Petri, Clemens XIV., bekommt Voltaire'sche Anwandlungen und hebt 1773 den von den Kirchenfeinden am meisten gehaßten Orden auf.

Aber es steckte weit mehr in den Ideen der Aufklärung, als diese ersten Bewegungsmänner noch ahnten. Sie hatten eine erste Blüte abgepflückt, aber unaufhaltsam drängten andere hervor. Es gab nicht nur eine fürstliche und adelige, es gab auch eine bürgerliche Aufklärung. Bisher hatte sich der dritte Stand noch im Hintergrund gehalten. Wir haben seine ersten Stimmen vernommen, aber noch schwach und undeutlich. Seine große Zeit beginnt erst jetzt um die Mitte des Jahrhunderts. Er hat eine andere Geschichte hinter sich als der Stand der Edelleute, und er ist aus anderem Stoff geformt. Er kennt andere Interessen und andere Wünsche. Wehe dir, armes blaues Blut! Etwas kurzsichtig, ohne rechten greifbaren Nutzen davon zu haben, und halb aus Libertiner-Übermut, nur um seinem Genußhang besser frönen zu können, hatte der Edelmann seinen alten, nicht zu verachtenden Bundesgenossen, den Priester, der noch ein bißchen kräftiger war als er selbst, mit Hohn und Spott beiseite gestoßen: er ward eine um so leichtere Beute in der Hand des gefährlichen Gegners, der jetzt gegen ihn heranrückte. Voltaire, dem Vorkämpfer der aristokratischen Aufklärung, tritt Rousseau, der Vorkämpfer der demokratischen Aufklärung entgegen. Wir sehen in jenem mehr den Sproß einer absterbenden Welt und in Rousseau den eigentlichen Heros der wirklich jungen und neuen Welt, welche das 18. Jahrhundert heraufführte. Er besitzt trotz einiger greisenhafter Züge das ewig Jugendliche, das vorwärts und in die Zukunft hineinweist, während bei Voltaire alles mehr an Alter gemahnt.

Von Anfang an strebte die Aufklärung nicht nur nach Freiheit in religiöser und kirchlicher, sondern auch in politischer und sozialer Beziehung.

Digitized by Google

Aber ſolange die höfiſch-ariſtokratiſchen Elemente vorherrſchten, ſtand der Kampf gegen das Prieſtertum im Vordergrund; die vornehme Welt wollte für ſich wohl die Freiheit der Beurteilung und der Verſpottung, aber dem Volke ſollte die Religion erhalten werden, damit der Adel im ungeſtörten Genuß ſeiner Herrſchaft und Sonderrechte blieb. Mochte der aufgeklärte Deſpotismus aufgeklärt ſein, ſo blieb er doch in ſeinem Kern und Weſen deſpotiſcher Natur. Mit dem Aufkommen des Bürgertums und der bürgerlichen Litteratur nimmt der Kampf jedoch in erſter Linie eine ausgeprägt politiſche Färbung an. Schulter an Schulter kämpfen die bürgerlichen und adeligen Aufklärer gegen die Kirche und das Chriſtentum, aber wie wir ſehen werden, mit verſchiedenen Waffen. In politiſcher und ſozialer Hinſicht jedoch ſteht der Bürger dem Hof und dem Adel als der bitterſte Gegner gegenüber. Und dieſe politiſch-ſozialen Kämpfe erregen von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in weit höherem Maße die Gemüter als die religiöſen. Sie dauern noch faſt das ganze 19. Jahrhundert fort, und wir ſehen etwa von 1750 bis 1850 eine neue Epoche ſich abheben, eine Epoche großer politiſcher Revolutionen und Umwälzungen, des Kampfes der bürgerlichen gegen die höfiſche und ariſtokratiſche Welt. Die Politik drängt in dieſem Jahrhundert auch der Litteratur ihren Charakter auf, ein geiſtiges Band verknüpft die Werke eines Rouſſeau, eines Byron, eines Victor Hugo, eines Heine, eines Herwegh feſt miteinander und der letzten Nachzügler bis in die augenblickliche Gegenwart hinein. Die Poeſie dieſer Zeit iſt vorwiegend eine ſtreitbare politiſche Poeſie, eine Poeſie des bürgerlichen Liberalismus, um ſo politiſcher, tendenziöſer und ſchriftſtelleriſcher, je mehr die franzöſiſchen und engliſchen Elemente beherrſchend hervor- und die deutſchen Elemente zurücktreten. Denn wir werden ſehen, daß die deutſche Dichtung einen eigenartigen, einen anderen Weg einſchlägt als die franzöſiſche und engliſche, und gerade dadurch zu einer Höhe der Kunſt gelangt, die ſie hoch über die anderen emporhebt und zur Führerin werden läßt.

Die Renaiſſance hatte in ihrem individualiſtiſchen Drang die Freiheit der privaten Perſönlichkeit erſtrebt. Der Menſch wollte in ſeinen perſönlichen Leidenſchaften, in ſeinen Lüſten und Begierden, in ſeiner ganzen Sinnlichkeit ſich ausleben. Er wollte nichts länger von den aſketiſchen Lehren wiſſen. Dieſes Beſtreben deckte ſich vielfach mit dem der höfiſch-ariſtokratiſchen Revolutionäre des 18. Jahrhunderts, nur daß jene Männer der früheren Zeit jugendliche Kraftmenſchen waren, voll überſchäumenden Lebensdranges, voll großer, wilder Leidenſchaften, während dieſe etwas Müdes und Verlebtes an ſich haben und es nur bis zur Lüſternheit bringen. Bei dieſem individuell egoiſtiſchen Freiheitsbeſtreben blieb das Weſen des Deſpotismus an allen Ecken und Enden weiter beſtehen, fürſtliche Tyrannis, ſtaatliche Unterdrückung, ſpeichelleckeriſches Höflingstum. Der große Herrenmenſch der Renaiſſance nahm, wenn er nur nach unten hin Herr ſein konnte, gern

Digitized by Google

nach oben hin alles Knechtsjoch auf sich. Das Recht, zu thun, was ihm gefiel, erkaufte er sich durch allerhand Kriecherei vor den weltlichen Machthabern, und seine Freiheit endete ganz notwendig in der Errichtung absolutistischer Herrschaften.

Weder die Renaissance noch die aristokratische Aufklärung der letztverflossenen fünfzig Jahre hatte klare Vorstellungen von dem eigentlich neuen Ideal des 18. Jahrhunderts, das um die Mitte desselben, von den Emancipationsbestrebungen des Bürgertums getragen, klar und deutlich hervortritt: dem Ideal der öffentlichen Freiheit, des freien Staates und der freien Gesellschaft. In der Geistesbewegung des 17. Jahrhunderts erst hatte der Mensch den innigen Zusammenhang aller Erscheinungen, die Macht des Alls, die gegenseitige Abhängigkeit aller Dinge voneinander tief begreifen und erkennen gelernt, erkennen gelernt, daß eine persönliche Freiheit ohne eine öffentliche Freiheit ein Unding ist, daß diese mit jener zusammengehen muß und die eine die andere bedingt. Wie immer drängte das vorherrschende, das am leidenschaftlichsten begehrte Ideal die übrigen zurück, und indem man die öffentliche Freiheit, die Freiheit eines jeden zu erkämpfen suchte, vergaß man wohl die persönliche, die private Freiheit des einzelnen zu betonen. Eine engherzige philiströse Moral und Sittenrichterei trat in der Geisteswelt des neu aufstrebenden dritten Standes merklich hervor.

Das politisch sehr zurückgebliebene Deutschland gewann schon viel, als es die dürftigste Errungenschaft der neuen Zeit, den aufgeklärten Despotismus, über sich emporgehen sah. Den eigentlichen großen Befreiungskampf des Bürgertums und des bürgerlichen Liberalismus kämpften England und Frankreich aus, die an der Spitze der politischen Bewegung standen. Das englische Bürgertum ist aber schon, zuerst einmal auf dem Papier, im glücklichen Besitz der Machtstellung, die es erstrebt. Es braucht nur zu behaupten und zu verteidigen, was es schon besitzt, während der dritte Stand in Frankreich, unter einem noch ganz unerträglichen Druck leidend, alles erst noch erkämpfen muß. So wird der englische Liberalismus praktisch und realistisch, der französische idealistisch. Der Engländer faßt das Nächstliegende, das Erreichbare ins Auge; er ist durch und durch Thatsachenmensch, der mit festem Fuß in der Wirklichkeit steht und von allen utopistischen Weltbeglückungsplänen nichts wissen will. Der Franzose hofft und erwartet, wie immer der Leidende und Unterdrückte, noch alles und jedes von dem großen Zukunftstag der Befreiung. Er ist Schwärmer und Enthusiast. Er wandelt hoch in den Lüften. Er baut Phantasieschlösser auf. Er sieht ganz nahe vor sich die Inseln der Seligen liegen. Der Engländer ist Egoist, bleibt im bürgerlichen Egoismus stecken. Dieser kluge Kaufherr weiß ganz genau, daß der politische Kampf nur der Befreiungskampf einer Kaste ist, seines dritten Standes, des Bürgertums, und nichts begehrt er als die Wahrung seiner bürgerlichen Interessen. Er hat nicht nur anzu-

Digitized by Google

greifen und zu erobern, nicht nur den Adel zu bekämpfen, sondern auch zu verteidigen und abzuwehren: die Gelüste der Menge, die noch unter ihm steht, den vierten Stand. Er ist liberal nach oben hin, konservativ nach unten hin, — der Franzose radikal in jeder Hinsicht. Er drückt die ganze Menschheit brüderlich an sein Herz, er glaubt nicht für einen Stand zu kämpfen, sondern für alle ohne Unterschied.

Die Ideen des englischen Liberalismus triumphieren in dem Befreiungskrieg der Nord-Amerikaner, die französische Ideologie führt zur französischen Revolution. Der nordamerikanische Freiheitskampf bedeutet einen vollkommenen Sieg des Bürgertums, die französische Revolution einen Sieg und eine Niederlage. Sie wollte Früchte pflücken, welche die Zeit noch nicht gereift hatte. Hervorgegangen und wesentlich getragen von den Emancipationsbestrebungen des Bürgerstandes, verlor sie Halt und Kraft, als das Bürgertum erschreckt erkannte, daß die Bewegung eine Wendung nahm, welche seinen Kasteninteressen ebenso gefährlich wurde, wie er dem Adel gefährlich geworden war. Der Sozialismus des vierten Standes war aber noch gar nicht fähig, sich wirklich geltend zu machen. Und so wies die französische Revolution in die Ferne, in unsere augenblickliche Gegenwart und in eine Zukunft hinaus, die noch vor uns liegt. Der englische Liberalismus jedoch konnte nicht anders, als sich entschieden von den französischen Ideen lossagen, und der große Führer der Wighs, Burke, donnerte im Parlament wie ein Tory gegen das Räubervolk an der Seine.

Ein bewegtes, reicheres und höheres Geistesleben trifft man in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mehr in der idealistischen und ideologischen französischen Litteratur als in der des etwas satten, bequem gewordenen, zufriedenen und nüchtern alltäglichen Engländers. Jene wirkt auch tiefer auf die Nachbarvölker ein und bedeutete mehr für die Entwickelung der Kultur.

1751 und 1752 erschienen zu Paris die beiden ersten Bände der „Encyklopädie", des Riesen-Sammelwerkes und großen, alle Gebiete des damaligen Wissens umfassenden Konversations-Lexikons des Materialismus des 18. Jahrhunderts. Und dank der nie rastenden Thätigkeit Diderots, des Tapfersten und Mutigsten dieser Aufklärungsschriftsteller lag trotz aller Verfolgungen schon 1766 das ganze Werk in 28 stattlichen Foliobänden vor, denen später noch sieben Ergänzungsbände folgten. Die Encyklopädie war das große Festungswerk der Aufklärungsphilosophie, an dessen Bau die hervorragendsten Geister des damaligen Frankreichs sich beteiligt hatten. Den Plan hatten Denis Diderot (1713—1784), der Sohn eines Messerschmiedes aus Langres in der Champagne, der eigentliche Leiter und die treibende Seele des Unternehmens, zugleich mit seinem Freunde, dem ausgezeichneten Mathematiker Jean le Rond d' Alembert (1717—1783) entworfen. Gründlichkeit und Vielseitigkeit des Wissens vereinigte sich in dem

Digitized by Google

Denis Diderot.
Nach einem Gemälde von Nanine gestochen von Quenissey.

Werke mit einer künstlerischen und leicht sichtlichen Darstellung, so daß es in alle Kreise der Bildung eindrang und die Ideen sich rasch weiterverbreiteten.

Der Voltaire'sche Deismus sprach noch mit Emphase von einem persönlichen Gott, der die Bösen straft und in Schrecken hält und die Guten

belohnt. Er mochte ihn nicht entbehren um des „Gemeinwohles“ willen; wie der Bolingbroke'ſche Gott ſoll er den Pöbel im Zaum halten. Vor einem ſolchen Gott, der nichts war als ein Polizeibüttel im Dienſte der herrſchenden Geſellſchaft, konnten ernſtere und aufrichtigere Denker nicht Halt machen. Die Encyklopädiſten gingen entſchloſſen über den Deismus hinaus und verkündeten einen teils mehr, teils weniger radikalen und dogmatiſchen Materialismus und Atheismus. Sie vollziehen den entſcheidenden Bruch mit dem Chriſtentum und dem Verſuch einer überſinnlichen Erklärung der Dinge. An Stelle Gottes trat die Natur. Diderot, der kein geſchloſſenes Syſtem aufſtellte und über eine Reihe von kleineren Schriften ſeine Gedanken zerſtreute, aber gerade dadurch, und als der genialſte Schriftſteller dieſes Kreiſes durch ſeine bezaubernde Darſtellungskunſt, am meiſten wirkte, — der geiſtreiche Baron Dietrich Holbach (1723 bis 1789), ein geborener Pfälzer, der Verfaſſer des „Système de la nature“, der gleichfalls von deutſcher Herkunft ſtammende Claude Adrien Helvétius (1715—1771), d'Alembert, der ſeichte und leichte Marquis d'Argens (1704 — 1771), welcher als Freund Friedrichs des Großen für die Aufklärungskultur in Deutſchland beſonders thätig war, der trockene und nüchterne Bretagner Arzt J. O. de La Mettrie (1709-1751), bauten die Gedankenwelt des Materialismus nach ihren verſchiedenen Seiten aus. Während die Älteren, wie d'Argens und La Mettrie noch viel Plattheit, Flachheit und Frivolität an den Tag legen, verraten die Jüngeren jenen größeren Ernſt, der in der bürgerlichen Welt zu Hauſe war. Der Nutzen, der Egoismus, die Furcht vor dem Schmerz, das Glücksverlangen ſind ihnen die Triebfedern des ſittlichen Handelns, Wahrheit, Tugendübung, Freiheit, Liebe, Gerechtigkeit, Tapferkeit, Gleichmut im Leben und im Sterben werden mit Begeiſterung geprieſen.

D'Alembert.

Nach einem Stich von J. E. Haid (1783).

Um die Mitte des Jahrhunderts tritt uns ein neuer Menſch entgegen. Die Naturwiſſenſchaft der Kopernikus, Galilei, Keppler und Newton hatte ein neues Weltbild kennen gelehrt, und die Geiſtesarbeit einer Reihe von

Voici votre affaire, Monsieur. A la tête d'une Députation des Auteurs dramatiques contre les comédiens vous savez quel est votre objet et quelle est votre marche. Vous avez un comité, des syndics, des assemblées et des délibérations. Je n'ai participé à aucune de ces choses, et il me sera impossible de participer à celles qui suivront. Je passe mon temps à la campagne pour ainsi dire étranger aux affaires de la ville qui m'oublie de son côté. Je promets que je m'en occuperai à fond dès que vous pourrez tenir à ceux que vous combattez, je soutiendrai mes bras dans vos travaux sur les avantages de multiplier les théâtres pour les livrer au hasard, vous devez leur indépendance à mais à vous parlerons. Je crains bien qu'il ne soit plus difficile de venir à bout d'une troupe de comédiens que d'un paragraphe ridicule n'a pas en la même force. n'impose, votre entreprise n'en brisera pas moins Jouvet si mon ami pour sa part et vous embrasse vous connaissez depuis longtemps les sentiments. d'estime avec lesquels je suis, Monsieur.

Votre très humble et très
obéissant serviteur
Diderot

à Sèvres
ce 5 août
1777

Mille pardons, Monsieur, de ce que vous
avez pas répondu plutôt

Faksimile eines Briefes von Diderot an Beaumarchais
über eine von Beaumarchais angeregte Versammlung der dramatischen Schriftsteller, um dem Treiben der Schauspieler entgegenzutreten. Vom 5. August 1777.
(S. Chavanne, a. a. O.)

Digitized by Google

Jahrzehnten war darauf gerichtet gewesen, dieses neue Weltbild begreiflich und verständlich zu machen. Mathematiker und Philosophen sind die natürlichen Träger dieser Geistesarbeit, und vornehmlich ist es der Verstand, der sich in dieser Zeit entfaltet und, alle anderen Kräfte überflügelnd, Riesenthaten ausführt. Jetzt endlich hat sich die Menschheit an die neuen Vorstellungen gewöhnt, und diese wurden ihr zu einem sicheren Erkenntnisbesitz. Der Verstand hat seine Untersuchungen und Prüfungen im großen Ganzen beendet, hat geordnet und gesichtet, und seine Einsichten sind in das unverlierbare Eigentum der Menschheit übergegangen. Jede neue Erkenntnis aber bewirkt seelische Umgestaltungen. Das Erkennen wird zu einem Fühlen. Unbewußt wird vollzogen, was zuerst unter lebhaften Bewußtseinsakten, nach sorgfältigen Erwägungen des Für und Wider zu stande kam. Aber das Bewußtsein kann in jedem Augenblicke wieder wachgerufen werden, der Geist sich Rechenschaft geben über das Warum des Handelns. Wir stehen am Anfang des dritten Aufzuges des großen Dramas der Renaissance. Zuerst erschienen die Ahnenden auf der Bühne, die Seher und Propheten, die Dichter und Künstler, — auch sie unbewußt Handelnde, doch handelnd aus dunklen Trieben, Leidenschaften und Instinkten, ohne sich noch klar zu sein über das Wesen der neuen Welt, in deren Geist sie doch schon lebten. Phantasie war ihre stärkste Kraft, Phantasie und Willenskraft. Ihnen folgten die Erkennenden, die Männer der Naturwissenschaft, die Mathematiker und Philosophen und brachten die Gewißheit des, was jene ahnten, und die Klarheit der Vorstellungen von dieser neuen Welt. Sie dachten vor allem und führten den Verstand als Herrscher auf den Thron. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts erscheinen die Wissenden. Das Neugewonnene umfassen sie zuerst mit starkem Gefühl. Es erregt in ihnen reiche und mächtige Gemütsbewegungen. Staunend stand das 16. Jahrhundert vor der Natur und dem Menschen wie vor einer großen und wundervollen Märchenerscheinung, die es in farbenglänzenden, grotesken und kühnen Kolossaldarstellungen fest zu halten suchte. Das 17. Jahrhundert tötet gewissermaßen den Menschen und die Natur, um sie auf den Seziertisch legen zu können. In kalter und starrer, wissenschaftlicher Objektivität blickt es auf sie hin, sie zerlegend, zergliedernd und durchforschend. Der neue Mensch, der jetzt auf die Bühne tritt, umschließt die zu neuem Leben Erweckten mit zärtlicher Liebe und Freundschaft. Er richtet sein Dasein nach den neuen Erkenntnissen ein, er will natürlich und menschlich leben, d. h. der Natur und dem Menschen zum Wohlgefallen. Ein moralisches Jahrhundert folgt, bewegt wie kein anderes von der Frage: Wie sollen wir leben im Bunde mit der Natur und mit dem Menschen?

Der erste, der diese Frage in dem neuen Geiste und aus ihm heraus zu lösen suchte, war Jean Jacques Rousseau (1712—1778), geboren zu Genf als Sohn eines dortigen Uhrmachers. Er ist in einer ganz

Digitized by Google

anderen Welt aufgewachsen und großgezogen als die damaligen Stimmführer der Geistesrevolution, Voltaire und die Encyklopädisten; nicht in der Luft der Pariser Salons, innerhalb einer weltstädtischen, leichtlebigen Aristokratie, die sich vor allem amüsieren wollte und nichts allzu ernst nehmen mochte, sondern unter jenen ernsten, streng religiösen, nüchternen und einfachen schweizerischen Bürgern, für welche die Welt seit Calvin still stand, im Lande des demokratischen Protestantismus und im Anblick einer großartig erhabenen Natur. Ohne einen regelmäßigen Schulunterricht genossen zu haben, wild aufgewachsen, von unruhigem Blut, durch das frühzeitige Lesen von Romanen phantastisch aufgeregt, floh er als Sechzehnjähriger von Haus fort und suchte sich, noch nicht dem Knabenalter entwachsen, auf eigene Faust durchs Leben zu schlagen, als Bedienter, als Sekretär, als Lehrer und Erzieher, ohne irgendwo dauernd Fuß fassen zu können. Mit dem zähen Fleiß eines Autodidakten versenkte er sich dabei in die Welt der Bücher und lernte das Leben kennen, nicht vom Standpunkte des grand seigneur, des adeligen Herrn und des Besitzenden aus, sondern von dem des Untergebenen, der sich in die Launen Fremder schicken muß. 1745 erschien er, zum drittenmal, in Paris, knüpfte Verbindung mit Voltaire, Diderot und anderen Häuptern der Aufklärung an und ließ sich von ihnen in die litterarischen Salons einführen. Sein Herz aber hängte er an Therese Levasseur, die nichts von dieser geistreichen Bildung besaß und mit der er lange Zeit in wilder Ehe lebte, bis er sie zehn Jahre vor seinem Tode heiratete. Seine Neigungen gehörten Therese Levasseur, und man mag für ihren Namen das Wort Volk setzen, Natur, Natürlichkeit, Uncivilisation, Einfachheit.

Für einen Rousseau hatte die Welt der Salons nichts Anziehendes an sich. Ihre Parfüms berauschten ihn nicht. Inmitten dieser Marquisen und Komtessen, dieser übermütigen und frivolen Aristokratie, dieser eleganten Schwätzer und Schwätzerinnen stand er düster und in sich gekehrt da. Er haßte diese weltstädtische aristokratische Civilisation als Provinziale, als Kind seiner Heimat, der im Geiste stets die Alpenlandschaft, die große Natur der Schweiz vor sich ausgebreitet liegen sah, als Bürger, als Demokrat, als Bohémien, als Geist der Ungebundenheit und Freiheit, dem auch die Fesseln konventioneller Höflichkeit eng und lästig dünkten. Sein Stolz verachtete all diese Schriftsteller, die an den Tafeln der Reichen schmarotzten und mit ihrem Geist und Witz bezahlen mußten, was ihnen vorgesetzt wurde. Das altprotestantische Demokratenblut rollte in seinen Adern. Er hielt den Luxus und all die bloßen sinnlichen Genüsse für etwas Niedriges und Gemeines, und er hörte in seinem Ohr den Jammer des Volkes, von dessen Blut und Schweiß diese aristokratische Civilisation lebte. Er sah diese „aufgeklärten" Großen alle ihre feudalen Vorrechte behaupten und ausnutzen, den Bauer mißhandeln und peinigen, den Bürger verachten, einen zehnten

Digitized by Google

J. J. Rousseau.
Nach einem Gemälde von Ducreux lithographirt von Weillach.

Teil der Nation an den Bettelstab gebracht, damit eine Handvoll Menschen in allen Üppigkeiten schwelgen mochte. Und sein bürgerlich-religiöser Ernst, der um der Religion willen die herrschende Religion angriff, sein ganzer strenger und keuscher Idealismus fühlte sich abgestoßen von den Witzeleien und den frivolen Spöttereien, in denen diese Aufklärer vor allem ihren starken Geist glaubten beweisen zu müssen. Und wie einst Savonarola bußpredigend in den Hallen der italienischen Akademien, unter den freien Geistern des Renaissancezeitalters erschien und die an den Tafeln der Großen schmarotzenden Künstler mit verächtlichen Blicken streifte, so brach Rousseau in die „bureaux d'esprit" ein, nicht um die Aufklärung und die Bildung zu vernichten, sondern um sie zu läutern und zu heben.

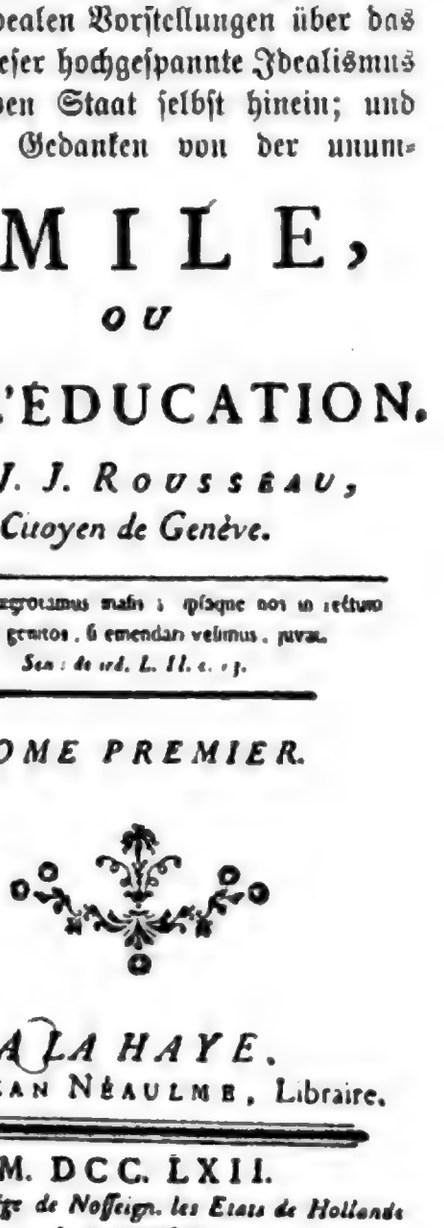
Siebenunddreißig Jahre war Rousseau alt geworden, als er mit seiner von der Akademie zu Dijon preisgekrönten Preisschrift, einer Beantwortung der Frage, ob die Wiederherstellung der Wissenschaften und Künste zur Sittenreinigung beigetragen habe, zum erstenmale die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog. Rousseau antwortete mit einem schroffen Nein und geißelte mit heißberedten Worten die aristokratische Luxus- und Gesellschaftslitteratur seiner Zeit als Verderberin der Tugend und bürgerlichen Sitteneinfalt. In einer zweiten Preisschrift über den „Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen" suchte er den von den Encyklopädisten gepredigten Egoismus und das Eigentum als die Wurzeln alles Unheils, als die Ursache der Kriege, der Verbrechen und des socialen Elends nachzuweisen. Die Vernunft, die große Göttin des Zeitalters, nährte und tränkte den Egoismus und entfremdete den Menschen seinen Brüdern und den natürlichen Instinkten der Menschlichkeit, denen der kulturlose Wilde folgt. Und mit der naiven Unkenntnis von den Naturvölkern, wie sie das 18. Jahrhundert noch besaß, predigte er das stille, selige Glück dieser Urwaldsmenschheit und das idyllische Leben in und mit einer Natur, die noch von der Verderbnis der Civilisation nichts weiß.

In seinem Buch vom „Gesellschaftsvertrag" (1762) faßte er das Ganze seiner politischen Ideale zusammen. Wir haben gesehen, wie in der Zeit der Renaissance der Staat an die Stelle der Kirche des Mittelalters trat. Je mehr diese an Ansehen verlor, desto höher stieg jener. Die neue Zeit blickte zu ihm empor, wie der Mensch des 12. und 13. Jahrhunderts zur Kirche emporblickte. Er war etwas Unabänderlich-Notwendiges, ohne welches sich das Leben nicht denken ließ, ein Heiliges, das die volle Unterwerfung und Hingabe des Bürgers verlangte. Die Pflicht gegen den Staat ist die höchste, und sie geht über alle Pflicht gegen Vater, Weib, Kind, Bruder und Schwester, verkündete die Poesie Corneille's. Diese Anschauung beherrscht auch das ganze 18. Jahrhundert und hat auch für die Gegenwart noch nichts Fremdes und Unnatürliches an sich. Rousseau nun spielt dem Staate gegenüber dieselbe Rolle, welche die großen Ketzer des Mittelalters der

Digitized by Google

Kirche gegenüber ſpielten. Er richtet die ſchärfſten Angriffe gegen den beſtehenden Staat, geleitet von den höchſten idealen Vorſtellungen über das Weſen und die Aufgaben des Staates. Aber dieſer hochgeſpannte Idealismus trägt das erſte Element der Zerſetzung in den Staat ſelbſt hinein; und Rouſſeau's radikaler Demokratismus, ſeine Gedanken von der unumſchränkten Herrſchaft des Volkes und der Gleichheit und Freiheit aller, welche die Männer der franzöſiſchen Revolution in Wirklichkeit umſetzten, führen in natürlicher Entwickelung ebenſo zum Socialismus, und der Socialismus zur Staatsfeindſchaft und Staatsverneinung, wie die mittelalterliche Ketzerbewegung zur Zerſtörung der Kirche.

Wie Voltaire ſo hat auch Rouſſeau eine Schriftſtellerpoeſie gepflegt und durch ſie ſeine Ideen zu verbreiten geſucht. Aber er ſteht dem Poetiſchen ſchon näher, indem er mehr giebt als jener, einen totaleren Ausdruck des Geſamtinnenlebens des Menſchen. Neben der Sprache des Verſtandes vernimmt man die des Gefühles. Ein reiches Empfindungsleben, das ſich freilich noch ganz rhetoriſch äußert, mehr geredet als geſtaltet wird, durchflutet vor allem den erſten Teil ſeines Richardſon naheſtehenden Romanes „Die neue Heloiſe“ (1761); die meiſterhafte Naturſchilderung der zaubervollen Landſchaft des Genfer Sees, die wonnen- und thränenreiche Liebe der ſchwärmeriſch-ſentimentalen Julie, die ſich erſt ihrem Ritter St. Preux ergiebt und ihm dann entſagt, als die Eltern das Liebesband zerreißen, ihre Treue, mit der ſie dem ungeliebten, doch tüchtigen und achtbaren Gatten anhängt und die Verſuchungen des heimgekehrten Geliebten zurückweiſt, der Hymnus auf die Heiligkeit der Ehe und das Recht der Leidenſchaft, die Schilderungen der Pariſer Geſellſchaft, die Abhandlungen über Litteratur und Kunſt, Erziehung und ſonſt alles mögliche, die Milde der Geſinnung, mit welcher Rouſſeau im Gegenſatz zu der ſonſt vorherrſchenden


EMILE,

OU

DE L'EDUCATION.

Par J. J. Rousseau,

Cuoyen de Genève.

Sanabilibus ægrotamus malis; ipsique nos in rectum natura genitos, si emendari velimus, juvat.

Sen. de ird. L. II. c. 13.

TOME PREMIER.

A LA HAYE.

Chez Jean Néaulme, Libraire.

M. DCC. LXII.

Avec Privilége de Nosseign. les Etats de Hollande & de Westfrise.

Faksimile des Titelblattes der Originalausgabe von Rouſſeau's „Emil“ (Band 1) vom Jahre 1762.

Digitized by Google

Unduldsamkeit in dem Strenggläubigen, wie in dem Atheisten das Tüchtig-Menschliche hervorhebt: alles das ließ das Werk zu einem großen Ereignis des 18. Jahrhunderts werden, das den tiefsten Einfluß auf das Geistes- und Seelenleben der Zeit ausübte. Dem „Gesellschaftsvertrag" zur Seite steht der „Émile" (1762), in dem Rousseau seine neuen Ideale einer naturgemäßen Erziehung aufstellte. Das Parlament verurteilte das Buch, und der Erzbischof von Paris schrieb einen Hirtenbrief dagegen, aber auf die größten Geister der Folgezeit hat es immer wieder begeisternd gewirkt, und seinen ewigen pädagogischen Wahrheiten hat die Schule unendlich viel zu danken gehabt, wenn auch vieles noch immer wie Zukunftsmusik in unsere Ohren klingt. Pestalozzi suchte zuerst die Rousseau'schen Grundsätze praktisch durchzuführen. Auch an der Religion hob der „Bürger von Genf" vor allem das Gemütvolle hervor und kämpfte ebenso gegen den Verstandeskultus und die nüchterne einseitige Auffassung Voltaire's und der Encyklopädisten, wie gegen die herrschende Kirche. Während er zu gleicher Zeit im „Gesellschaftsvertrag" seinem Glauben an Gott und die Unsterblichkeit starken Ausdruck gab und die Gottes- und Unsterblichkeitsleugner aus seinem Staat verbannt sehen wollte, legte er im „Emil" in dem Bekenntnis eines savoyardischen Priesters seine Auffassung vom Wesen und Wert der Religion nieder: sie ist Sache des Gefühles und wurzelt im Herzen, als ein tief innerliches Bedürfnis der menschlichen Natur triumphierend über alle Kritteleien des Verstandes. Um so weniger kann sie in Dogmen eingezwängt werden und um so weniger bedarf sie der Kirche, der äußeren Zeremonien und des Priestertums. Eine tiefe Kluft trennt das positive Christentum, die herrschende, durch Polizei, Gesetze und Gerichte aufrecht erhaltene Staatsreligion von der edlen, milden und reinen Persönlichkeit des Stifters. Sein letztes großes Werk sind die 1765 begonnenen und zum großen Teil in England niedergeschriebenen „Bekenntnisse", in denen er, ein großer Psychologe, mit rücksichtslosem Wahrheitsmut alles über sich selbst zu sagen wagt und seine geheimsten Gedanken und Neigungen, sein Böses und sein Gutes aufdeckt. Auch Rousseau war nicht frei von der großen Zeitkrankheit der Eitelkeit und der Gefallsucht; die Sinnlichkeit seiner Natur widerstreitet den Tugendidealen, für die er schwärmt, und so schleppt er, wie Voltaire, zeitlebens viel Widerspruchsvolles mit sich. Die Feindschaft, mit der ihn die Orthodoxen wie die Aufklärer bekämpften, verbitterte und verdüsterte sein Wesen. Freundschaft begegnete er mit Argwohn. Sein Idealismus geriet zu der Wirklichkeit in Gegensatz. Es fehlt ihm an Erfahrung und an geschichtlicher Auffassung, und er kann sich daher nicht mit dem Leben versöhnen, wie der Idealismus eines Goethe. Auch er überwindet nicht die Unduldsamkeit und den Fanatismus, die alten Überreste der 17. Jahrhundertskultur, des Dogmatismus und Autoritarismus.

Faustus's Tod. Holzgeschnitzter Kruzifixus.

Die „bureaux d'esprit“ waren in Frankreich für diese Zeit, was das Hotel de Rambouillet früher gewesen. In den Anfängen der Aufklärungsbewegung versammelten sich die Schöngeister in den Salons der Frau von Tencin, etwas später genossen die Gesellschaften der Frau Geoffrin und der Marquise Dudeffant, sowie die des Fräulein l'Espinasse großen Ruhm, und auch das Haus Holbachs stand für alle offen, welche über Geist und Witz verfügten. Sie übten um so größeren Einfluß aus, als der Hof die klugen Lehren Richelieu's vergessen hatte und der Litteratur völlig gleichgiltig gegenüberstand. Das gute Verhältnis, das einst in den Tagen Ludwigs XIV. zwischen den beiden Großmächten bestanden hatte, war längst zerstört, und die „bureaux d'esprit“ bildeten die Lager der Oppositionspartei, die mit scharfer Kritik alle Vorgänge in Staat und Kirche begleitete. Die ganze europäische Gesellschaft, welche der Mode huldigte, blickte nach ihnen hin, beeilte sich zu erfahren, was man dort redete und that, und man bezahlte besondere Korrespondenten, die fortlaufend über das Neueste aus den Pariser Salons berichteten und so die dort herrschenden Anschauungen überallhin verbreiteten. Des größten Ansehens erfreute sich die handschriftliche „Correspondance littéraire“ des französierten Friedrich Melchior Grimm (1723—1803), eines deutschen Pfarrerssohnes aus Regensburg, welche, 1753 begründet, allmonatlich zweimal an fünfzehn Fürstenhöfe abging.

Auch in England entstanden nach dem Vorbilde der Pariser litterarische Salons, wie sie Lady Wortley Montague und Elisabeth Montague, Frau Vesey und Frau Theale eröffneten, und „Blaustrumpf“ nannte man hier seitdem die gelehrte Frau, die Schriftstellerin, welche den Kochtopf über dem Tintenfaß vergaß und nach außen hin durch ihre genial vernachlässigte Kleidung auffiel. Aber ihre Bedeutung reichte nicht über die heimatliche Insel hinaus, und sie gelangten nicht zu jenem europäischen Ansehen wie die „bureaux d'esprit“. Denn Frankreich stand eben im Mittelpunkt der politischen, socialen und litterarischen Kämpfe, und nicht ohne Unrecht konnten sich die führenden Geister dieses Landes als die Wortführer der Menschheit, Paris als das Hirn Europas ansehen, während der Engländer nichts als das eigene Haus rein halten will. Auf der einen Seite bleibt er hinter jenen zurück. Die großen englischen Parlamentsredner und politischen Schriftsteller dieser Zeit, die beiden Pitt, ein Burke, ein Sheridan, Fox und der Verfasser der „Juniusbriefe“, stehen den großen, allgemeinen Menschheitsfragen bei weitem nicht so nahe wie ein Rousseau. Ihr Gesichtskreis ist der engere und beschränktere von Staatsmännern, Politikern, Abgeordneten, liberalen und konservativen Parteigängern, welche im Tageskampf aufgehen und nächste und unmittelbarste nationale Ziele und Zwecke vor sich sehen. Andererseits aber nähert sich der Engländer wiederum mehr als der Franzose der Geistesrichtung des ganz der Politik fremden, ein reines

Digitized by Google

Dichter- und Denkerleben führenden Deutſchen. Er ringt ſich in ſeiner Häuslichkeit zu höherer Ruhe durch, zu einer klareren Gedankenwelt, lebendiger faßt er die Wirklichkeit ins Auge, treuer bleibt er der Geſchichte und der Erfahrung als der in agitatoriſcher Leidenſchaft ſich überſtürzende Franzoſe, dem es ſchon genügt, wenn er, ſtatt überzeugt, überredet, der von der Tribüne herab unter eine große Volksmenge große Ideen ſchleudert, welche dieſe recht und tief noch gar nicht verſteht, ſo daß er darauf achten muß, nur allgemeine ſtarke Gefühlsſtimmungen wachzurufen. Der Engländer iſt gewiſſenhafter. Im Parlamentsſaal kämpft er allein ſeine politiſchen Kämpfe aus, aber er weiß, daß Philoſophie und Wiſſenſchaft reife Früchte nur für den ergeben, der ſich, als ein Einſamer in der Ruhe ſeines Hauſes, mit ganzer Seele und aller Aufmerkſamkeit, mit aller Energie des Denkens und Arbeitens in das Studium verſenkt. Eine Philoſophie kann nicht in einer Volksverſammlung erörtert werden, wie der Franzoſe, wie Rouſſeau es thut. In Frankreich wollen Philoſophie und Wiſſenſchaft nahe und unmittelbare Wirkungen erzielen, ſie haben etwas Agitatoriſches und Volkstümliches an ſich, ſie geberden ſich wie die Politik, und ſie gelangen daher nicht zu ſo reinen Höhen wie in England und Deutſchland. Der einzige „gründliche“ franzöſiſche Philoſoph, der die neuen Ideen theoretiſch auszubauen wußte, iſt der Abbé Condillac (1715 bis 1780), aber er bedeutet ſehr viel weniger als in England ein George Berkeley (1684—1753), der im Gegenſatz zu Locke den extremſten Subjektivismus und Idealismus lehrte, und David Hume (1711—1776), der letzte Bahnbrecher Kants, der das Beſchränkte der Erfahrung nachwies, das Verhältnis von Urſache und Wirkung nicht als ein objektives, als ein notwendiges und allgemeines, ſondern nur als ein ſubjektives gelten ließ, ſo den Locke'ſchen Empirismus zum Skepticismus umbildete und damit den von ihm beeinflußten Kant zum Kriticismus führte. Auch der Geſchichtsforſchung erſteht in Frankreich kein ſo großer Meiſter, wie es in England ein Edward Gibbon (1737—1794) war, deſſen im großen Stil gehaltene „Geſchichte vom Niedergang und Sturz des Römiſchen Reiches“ zur Begründung der neueren Geſchichtsſchreibung weſentliches beigetragen hat.

David Hume.
Nach einem Stich von T. Cook.

Charakteristisch ergänzen sich die englische und französische Kultur in dieser Zeit: dort herrscht das Nationale vor, hier das Kosmopolitische, dort ein patricisch-aristokratisches, hier ein demokratisches Wesen, dort eine eng und streng bürgerliche Gedankenwelt, hier die Gleichheitspredigt, die Vernichtung aller Klassen- und Rassenunterschiede, — dort Liberalismus, hier Radikalismus, dort Reformation, hier Revolution, dort Umbau, hier Umsturz. Dort der gesunde Menschenverstand, der alltäglich-nüchterne, praktische, gesunde Menschenverstand, Anlehnung an die Geschichte, an die Erfahrung, — hier die schwärmerische Ideologie und die Abkehr von der Wirklichkeit.

Die englische Poesie.

„Rückkehr zur Natur!" So hat man die Kapitel der europäischen Litteraturgeschichte überschrieben, welche von der Entwickelung, den Bestrebungen und Stimmungen der Poesie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts handeln. Und in der That kann man nicht kürzer und besser die großen Umformungen dieser Zeit in einem Wort zusammenfassen. Ein weniger künstlerisches Jahrhundert liegt abgeschlossen hinter uns, ein neues Jahrhundert großer künstlerischer Arbeit bricht an. Wohl spielt die Kunst nicht jene große, einzige und beherrschende Rolle wie in den Tagen der Renaissance, und die Seele der Menschheit richtet sich nicht so wie damals mit trunkener Leidenschaft vor allem dem ästhetischen Genusse zu. Nur im deutschen Volke lebt ein Geist, ähnlich wie er damals in Italien, Spanien und England triumphierte, und wie diese im 16., so ist das deutsche Volk, damals um seine ästhetische Entwickelung betrogen, jetzt im 18. Jahrhundert zu einem Volk der Künstler, einem Volk der Dichter geworden. Die deutsche Dichtung aber vollendet nur die Bestrebungen, welche zu gleicher Zeit und zum Teil noch früher in den übrigen europäischen Litteraturen zum Durchbruch gelangten. Und in England dämmert zuerst die Morgenröte des neuen Geistes empor.

Rückkehr zur Natur! Wir haben gesehen, wie sich seit den Tagen Calderons und Miltons die Poesie der Natur entfremdete und wie sich diese Poesie der Naturentfremdung im französischen Klassicismus aufs eigenartigste vollendete. Es war die Kunst eines Zeitalters, das vor allem der Erkenntnis- und Verstandesarbeit zugewandt, die Fülle der sinnlichen Erscheinungen nach bestimmten Gesichtspunkten ordnete und zusammenfaßte und die Erscheinungen zu Begriffen umwandelte. Damit stand es im Gegensatz zum Wesen des künstlerischen Schaffens, das gleich wie die Natur Sinnlichkeiten, Einzelwesen, doch keine allgemeinen sinnlich unvorstellbaren

Digitized by Google

Begriffe hervorbringen will. Jener Geist konnte die künstlerische Gestaltungskraft nicht vernichten, aber er lähmte sie. Es trat eine Veräußerlichung ein. Nur die Ideenwelt der Dichtung war eine neue, aus der Zeit herausgeborene. Aber sie schuf keine neue innere Form, d. h. keine neue künstlerische Weltanschauung und Weltauffassung. Sie ließ sich an einem äußern Formalismus genügen. Die äußere Form ward ihr das Wesentliche der dichterischen Schöpfung. Sie verfiel in die Nachahmung fremder Muster, weil sie nicht mehr aus sich heraus eigenartig Weltbilder zu gestalten wußte.

Rückkehr zur Natur, das bedeutet die neugewonnene Fähigkeit, die Welt rein künstlerisch anzuschauen und aufzufassen, eine neue festere Verknüpfung dessen, was Naturschaffen und Kunstschaffen miteinander gemeinsam haben, die Kraft nämlich, unmittelbare, greifbare, sinnliche Wirklichkeiten zu gestalten. Sie stellen uns die Dinge, Einzelwesen, Erscheinungen und Vorstellungen lebendig vor die Seele hin, während die aus dem Erkenntnisdrange hervorgegangene Wissenschaft sie untersucht, beschreibt und erklärt, die Sinnlichkeit vernichtet und Begriffe aufstellt. Der Rückgang einer vorherrschenden und einseitigen Mathematiker-Verstandeskultur, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts als endgiltig abgeschlossen betrachtet werden kann und sich überlebt hat, ließ die lebendig sinnliche Anschauungskraft wieder frisch emporblühen, die Fähigkeit, unmittelbar ein Einzelbild der Natur geistig wieder zu erzeugen, die Phantasie. Man sieht die Natur wieder, wie sie wirklich ist, in ihren tausend Farben und Formen und als eine unendliche Fülle von Einzelerscheinungen. Eine tiefe Freude an der Sinnlichkeit erwacht. Und der Mensch steht nicht mehr, wie bis dahin einem toten Objekt entgegen, das er mit kaltem Forscherblick zerlegt und analysiert, sondern er empfindet die Natur als ein Lebendiges, das er mit Leidenschaft und Teilnahme umfaßt. Sein Gemüt gerät in Erregung, seine Gefühle wallen empor. Entzückt und berauscht starrt der Rousseau'sche homme sensible in die Farben des Sonnenunterganges, und eine Thräne entquillt seinem Auge beim Anblick einer Blume. Wie der Locke'sche Empirismus bei David Hume das Gepräge des Subjektivismus annimmt, so erwacht auch in dem künstlerisch-gestaltenden Menschen, nachdem er mit neuer Lust die Fülle der sinnlichen Erfahrungen sich anzueignen trachtete, ein immer mehr anwachsendes lebendiges Ichbewußtsein. Jene Gefühlserregungen, welche die Betrachtung der Erscheinungen in ihm loslöste, läutern und differenzieren sich. Eine eigen- und einzelpersönliche Auffassung und Beurteilung tritt ein, und der Bann des Autoritarismus, der so lange auf der Seele gelegen, wird nun vollkommen durchbrochen. Das Besondere der eigenpersönlichen Betrachtung macht sich geltend, geltend die nur einmal in der Welt vorhandene Anschauungsweise des einzelnen Ichs und das Recht dieser Anschauungsweise. Und je mehr der Klassicismus die Ursprünglichkeit, Originalität und Individualität unterdrückt hatte, um so lauter werden

Digitized by Google

dieſe jetzt gefordert. Man revoltiert gegen die abſolute Herrſchaft der ſtarren äußeren Formen und Regeln, mit denen der Klaſſicismus die Poeſie eingeſchnürt hatte. Rückkehr zur Natur bedeutet alſo ein Neuerwachen der Phantaſie, einer geſteigerten, unmittelbaren und ſinnlichen Anſchauung, das Neuerwachen des Gefühls, der lebendigen, innigen und leidenſchaftlichen Anteilnahme an den Erſcheinungen und Vorgängen der Wirklichkeit, der ganzen geiſtigen Genußfreude des Menſchen, — das Erwachen des Ichs aus langem Schlummer: eine geſteigerte Kraft der objektiven wie ſubjektiven Weltbetrachtung. Es bedeutet das neue Aufkommen eines elementar-künſtleriſch ſchauenden Menſchen

Wir ſtehen zunächſt noch immer in einer Zeit der Übergänge des ſich zerſetzenden Klaſſicismus und der allmählich ſich geſtaltenden, neuen, in Gärung befindenden Kunſt, und wir haben bereits im letzten Kapitel die Rolle verſtehen gelernt, welche in einer ſolchen Zeit die Proſa und der Roman ſpielen. Der wiſſenſchaftliche Realismus der Defoe und Swift geht in den ſtofflichen Realismus des bürgerlichen Romanes Richardſons und Fieldings über. Ein neues künſtleriſches Gebilde iſt damit erſtanden, und das mächtige Emporblühen und die Befreiung des dritten Standes macht uns dieſe Entſtehung erklärlich. Das Selbſtbewußtſein des Bürgers, ſein Sinn für das Nützliche und Praktiſche, ſein Leben im Häuslichen und Nahen fand wenig Nahrung in der höfiſch-ariſtokratiſchen Poeſie des Klaſſicismus. Da war nur von Fürſten und heldiſchen Rittern, von pathetiſch-heroiſchen Liebesgefühlen, Galanterien und wunderbaren Abenteuern zu leſen; eine Welt ſpiegelte ſich da ab, die er nicht kannte und die ihm vielfach wunderlich und unwahr, abgeſchmackt und lächerlich erſchien. Wie anders, wenn die Poeſie einen anderen Stoff ſich wählte, wenn ſie, ſtatt in die Ferne zu ſchweifen, im Nahen einkehrte und ſein bürgerliches Alltagsleben, ſeine Sorgen, Leiden und Freuden, ſeine Gefühle und Gedanken abſchilderte. Wohl hatte ſchon der Realismus des Schelmenromanes den Phantaſtereien des ritterlich-höfiſchen Helden- und Liebesromanes eine Welt der Gewöhnlichkeit und Alltäglichkeit entgegengeſtellt. Aber er verleugnete nie ſeine parodiſtiſch-ſatiriſche Natur; er war aus einer nihiliſtiſchen Philoſophie heraus geſchrieben, die alles und jedes verſpottete und verhöhnte. Ebenſo weit wie der Wunderwelt der Ritter und Helden, ſtand der Bürger der Welt der Gauner, Spitzbuben und Bettler fern. An dem einen Roman gefiel ihm das Würdige, Ernſte, das Reſpektable, an dem anderen das Nüchterne, die Nützlichkeitsphiloſophie, der Alltäglichkeits- und Wirklichkeitsſinn. Er will einen Roman von ſich leſen, der ihn, den ſchlichten Bürger, ebenſo gut wie einen Ritter und Edelmann ernſt nimmt, der mit Hochachtung zu ſeiner Tüchtigkeit emporblickt und mit Ehrfurcht von ſeiner Bedeutung für Staat und Geſellſchaft, von ſeinen bürgerlichen Anſchauungen und Gefühlen redet. Er will gefeiert ſehen, was ihn vor allem von der

Digitized by Google

höfiſch-ariſtokratiſchen Welt ſcheidet: ſeine ſtrengere Moral und Ehrbarkeit, ſeinen Abſcheu vor der Frivolität und Unſittlichkeit, all jene Sittlichkeit, die ein Erbe des alten Puritanismus iſt. Gern ſieht er ſich ein bißchen verklärt, verſchönert und idealiſiert, aber die Wirklichkeit darf doch bei weitem nicht ſo umgangen werden, wie der alte höfiſch-ariſtokratiſche Roman das machte. Sein kleines, alltägliches Leben ſoll ein für allemal geſchildert werden, und da iſt zu allzu phantaſtiſchen Sprüngen, zu allzu großem Pathos wirklich keine rechte Gelegenheit mehr gegeben. Dieſer Realismus, der wie der romaniſche Realismus, wie der Realismus des Schelmenromanes weſentlich ein ſtofflicher iſt, hat etwas Nüchternes, Steifes und Flaches an ſich. Er hält ſich an die Außenſeite der Dinge, und gewährt keinen Ausblick auf ein tiefes und großes Innenleben. Seine Stärke liegt mehr im Objektiven, als im Subjektiven, mehr in der geſunden Beobachtung des alltäglichen Treibens, in Schilderung und Erzählung als im Ausdruck der Gefühle, in der Fülle der Ideen. Die Kunſt iſt zunächſt rein empiriſch. Sie ſucht wieder ſinnliche Erfahrungen zu ſammeln, Auge und Ohr zu ſchärfen, ſie ſammelt ein Darſtellungsmaterial, das ihr unter der Herrſchaft des Klaſſicismus abhanden gekommen war.

Die erſte reine Form des bürgerlichen Romanes ſchuf der Buchdrucker Samuel Richardſon, geboren 1689 in der Grafſchaft Derby, geſtorben zu London am 2. Juli 1761. Seine drei großen Romane, welche eine vollkommene litterariſche Umwälzung hervorriefen, „Pamela“, „Clariſſa Harlowe“ und „Sir Charles Grandiſon“ erſchienen in der Zeit von 1740 bis 1753. Die rein ſchriftſtelleriſche Poeſie Defoe's und Swifts iſt darin ihrem Weſen nach überwunden und lebt nur noch verkümmert fort: vor allem in langen, moraliſchen Betrachtungen und Abhandlungen, in der ſtark ausgeprägten Tendenz der Belehrung und ſittlichen Ermahnung und in der entſprechenden tendenziös-typiſch-automatiſchen Geſtaltung der Charaktere. Aber Richardſon hat den entſcheidenden Schritt gethan und giebt uns ein großes Stück wirklicher Lebensabſchilderung, eine ſinnliche Darſtellung, eine peinlich ſaubere Kleinmalerei des häuslich bürgerlichen Daſeins, Handlungen und Vorgänge; er erzählt, während Defoe und Swift ſich in bloßen Ideen und Abſtraktionen bewegen und die Erzählung nur eine untergeordnete Rolle ſpielen laſſen. Dieſe maskiert nur die Meinungen und Urteile. Richardſon hat den Roman wieder zu einem reinen Kunſtwerk gemacht, und „Pamela“ iſt der erſte echte vom Ausland unbeeinflußte nationale Roman, der auf engliſchem Boden entſteht. Getragen vom Bürgertum ſteigt der nationale Geiſt wieder empor, und die Sturmflut des Romanismus, welche auch den engliſchen Boden überſchwemmt hatte, iſt völlig zurückgegangen. Die franzöſiſche Kultur war über die Schichten der höfiſch-ariſtokratiſchen Welt nie recht hinausgedrungen, und die Litteratur ſtand in demſelben Augenblicke, da ſie vom dritten Stande erobert wurde,

Digitized by Google

wieder frei und unabhängig vom Auslande da. Triefend von Sentimentalität und Moralität, und mit all ſeiner Weitſchweifigkeit und Breitſpurigkeit entſprach der Richardſon'ſche Roman ganz dem bürgerlichen Geſchmack. Der wackere Londoner Buchdrucker beſaß eine zarte empfindſame Seele und war ein rechter Frauenlob. Das Weib iſt für ihn die eigentliche Trägerin der neuen Ideen und geht in dem Kampf des Bürgers gegen den Edelmann führend voran. Sowohl „Pamela“ wie „Clariſſa Howe“ ſtellen einen eigenartigen und feſſelnden Typus dar; ſie werden mehr von ihren Ideen als von ihren Gefühlen und Leidenſchaften beherrſcht und haben etwas von der Unſinnlichkeit, von der Gedankenhaftigkeit der Ibſen'ſchen Frauengeſtalten an ſich. Bis zu einem gewiſſen Grade nachgiebig und demütig, entwickeln ſie plötzlich eine ungeheure Willenskraft und Energie. Sie wiſſen, daß ſie eine große Sache zu verteidigen haben. Sie kommen im Namen des dritten Standes und erheben Widerſpruch gegen die ſittliche Verſumpftheit der höfiſch-ariſtokratiſchen Geſellſchaft. Sie verteidigen die bürgerliche Tugend gegen die Angriffe der Edelleute. Auf der einen Seite die vornehmen Verführer, die rückſichts- und gewiſſenlos, raffiniert, bald mit Liebkoſungen, bald mit

brutaler Gewalt die armen Mädchen aus dem Volke in ihre Gewalt zu bringen ſuchen, auf der anderen Seite das ſittenſtrenge Bürgerskind: Pamela, das fromme Dienſtmädchen, von jener etwas unangenehmen demütig-ſklaviſchen Geſinnung eines Kätchen von Heilbronn, doch ſtrahlend in ihrer Tugend, ſieht zuletzt den Gegner überwunden zu ihren Füßen und wird von ihm zur Gattin „erhoben“, die arme Clariſſa Harlowe aber, die noch einen ſchwereren Kampf zu beſtehen hat gegen ihre grauſame Familie, welche ſie mit Gewalt einem ungeliebten Manne verheiraten will und gegen die Angriffe ihres Geliebten Lovelace. der zuletzt nur durch Hinterliſt ihre Ehre zu Falle bringen kann, ſtirbt aus Gram dahin. Aber auch Lovelace fällt, gemartert von ſeinem Gewiſſen, im Duell. Richardſon ſtreitet gegen die Ariſtokratie, aber tief ſteckt dieſem Bürgertum in Fleiſch und Blut die heimliche Ehrfurcht vor dem Edelmann. Auch trotz ſeiner ſittlichen Verworfenheit hört er nicht auf, einen eigenen Reiz auf den Bürger auszuüben. Daß Pamela ſchließlich der Heirat gewürdigt wird, ſchmeichelt ſeiner Eitelkeit, und der brutale niederträchtige Lovelace erſcheint doch wieder in einem ſo liebenswürdigen Licht, er hat ſo viel Beſtechendes an ſich, daß er die ganzen Sympathien des 18. Jahrhunderts für ſich gewann.

H Fielding

Henry Fielding.
Gemälde von W. Hogarth, Stich von Granger.

In ſeinem „Sir Charles Grandiſon“ ſtellte Richardſon endlich auch einen Tugendhelden dar, einen moraliſchen Muſtermenſchen ganz ohne Fehl und Makel. Aber das war des Guten ſchließlich doch zu viel. Beſonders gab es da unter den Schriftſtellern einen, dem bei dieſer Moralpredigerei und ſteifleinenen Ehrbarkeit, dieſer mit ſo viel Selbſtgerechtigkeit zur Schau getragenen Tugendboldigkeit, dieſer jeden Humors ermangelnden Rühr- und Thränenſeligkeit ganz übel zu Mute ward. **Henry Fielding** (1707 bis 1754) parodierte in ſeinem „Joſeph Andrews“ (1742) die Pamela und ſchuf in ſeinem „Tom Jones“ (1749), dem bürgerlichen Idealroman

Richardsons einen bürgerlichen Schelmenroman entgegenstellend, statt in sentimentale Thränen in ein herzhaft frohes Lachen ausbrechend, ein Meisterwerk des komischen Romanes des 18. Jahrhunderts. Er selber war ein leichter, fröhlicher und unsteter Geselle, der lieber im Wirtshaus als in der Kirche saß und an einer lustigen Schnurre größeres Gefallen fand als an einer Predigt. Und so sind auch seine Helden. Lockere, lebenslustige Burschen, welche einen guten Trunk zu würdigen wissen und gern über die Stränge hauen, aber innerlich kerngesund, tüchtig und brav; denn das Herz sitzt ihnen auf dem rechten Fleck, und sie besitzen für alles Gute und Edle eine warme Empfänglichkeit. Auch Fielding kämpft wacker für Moral und Tugend. Nur stellt sich seine Moral nicht zur Schau, wie die Richardsonsche. Sie hat nichts Puritanisches an sich und steht mit der Lebenslust auf dem besten Fuße. Je echter sie ist, desto weniger spricht sie von sich. Die eigentlichen Schurken und Bösewichter sind bei Fielding die äußerlich Anständigen und Ehrbaren, die Augenverdreher und Sittenrichter, die Prüden und Tugendprediger,— und in der That wurzelt die Fielding'sche Moral tiefer als die Richardson'sche. Des letzteren Helden und Heldinnen folgen Gesetzungen, Weisungen und Vorschriften, die höchste Giltigkeit für sie besitzen, sie folgen einer Moral, die ihnen von anderen auferlegt und diktiert worden ist, während die Fielding'schen Helden ihrem ganzen Fühlen nach sittlich tüchtig handeln. Die Moral ist für sie etwas Natürliches und Selbstverständliches; sie können sich ruhig ihrem Herzen anvertrauen und kommen zuletzt zum besten Ziel.

Tobias Smollet.
Nach einer Zeichnung von Riddle und dem Stich von Bollinger.

Aus groberem Holz war Tobias Smollett (1721—1771) geschnitzt, ein geborener Schotte. Als Mensch und als Künstler hat er viel Rohes

und Brutales an sich. Und mit der vollkommensten Deutlichkeit erscheint auch in seinen Romanen („Roderick Random", 1748; „Peregine" Pickle" „Humphrey Clinker", 1771) aufs treueste wiedergespiegelt die ganze Brutalität und Sittenlosigkeit der damaligen Zeit, in den höheren wie in den niederen Ständen. Seine drastische Komik und sein grotesker Humor schrecken vor keinem Cynismus und vor keiner nackten Sexualität zurück; dabei wühlt er andererseits gern im Schrecklichen und Grausigen. Mit seinen schiffstaudicken Nerven steht er in vollkommenem Gegensatz zu dem zartbesaiteten empfindsamen Laurence Sterne (1713 bis 1768); Sterne predigt nicht wie Richardson und er lacht nicht fröhlich und übermütig, laut und wiehernd wie Henry Fielding. Sein Grundwesen ist das der Beschaulichkeit und der abgeklärten Leidenschaften. Er blickt von einer höheren Warte auf das Leben herab, und da stellen sich allerhand Reflexionen und Betrachtungen ein; ihn fesselt nicht mehr der Spannungsreiz einer Handlung, die Merkwürdigkeit, die Tragik und Komik eines Vorganges, sondern was sich darüber meinen und sagen läßt. Das Ereignis verschwindet unter der Fülle der Anmerkungen, welche das Ich des Dichters daran anknüpft. In seinem umfangreichen „Tristram Shandy" (1759—1767), der neben der „empfindsamen Reise" unter seinen Werken obenan steht, kommt er kaum über die Geburt des Helden hinaus; und doch wie viel hat er uns geboten, welch eine Fülle von liebenswürdigen Menschen, aufs delikateste ausgeführten Charakteren ist an uns vorübergezogen, und wie lebendig ward uns das Innenleben dieses Zeitalters, wie tief haben wir es verstehen gelernt, besser noch als aus der breiten Darstellung der Außenzustände, wie sie uns Richardson, Fielding und Smollett bieten. Die Sterne'schen Prosaschöpfungen bezeichnen eine bedeutsame Wendung in der Entwickelungsgeschichte der Poesie des 18. Jahrhunderts. Sie sind in einem manierierten Stil geschrieben, gänzlich verschieden von der klaren Verstandessprache eines Voltaire, der glatten und korrekten Prosa der typisch-vollkommenen Schriftstellerpoeterei. Aber dieser manierierte Stil, der unmittelbare Gefühlsregungen wachrufen, klingen und duften möchte, bedeutet nichts anders als das Ende der Prosaherrschaft in der Poesie.

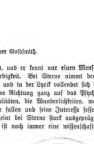
Lorenz Sterne.
Nach einem Gemälde von Reynolds gestochen von Holzhalb.

Digitized by Google

Die Proſaſprache entwickelt ſich wiederum zur Verſsprache. Sie will wie dieſe mehr als Verſtandes-, ſie will auch Phantaſie- und Gefühlsausdruck ſein. Nur noch ein Schritt bleibt zu thun, und ein neuer Vers ſteht vor uns. Die Sterne'ſche Proſa iſt die nächſte Entwickelungsſtufe zu ihm hin. Bei Pope war der Vers nur noch ein ſchöner Schmuck der Rede; elegant, leicht und ſinnlich wohlgefällig ſuchte er nur noch die Gedanken wiederzugeben. Allein durch ſeine Zierlichkeit und Künſtlichkeit unterſchied er ſich von der Proſa, der Verſtandesſprache des Alltags und der Wiſſenſchaft. Mehr und mehr verfällt die klaſſiciſtiſche Verskunſt, je mehr ſich das Geiſtesleben den Ideen und Gefühlen der klaſſiciſtiſchen Periode entfremdet, — und je reicher neue Ideen eindringen, welche zuerſt verſtandesgemäß angeeignet und überwältigt ſein wollen, je tendenziöſer, je belehrender die Dichtung wird, je mehr ſie darauf ausgeht, zuerſt einmal die neuen Ideen ſich klar zu machen, deſto mehr dringt die Proſaſprache in die Poeſie ein. Der Roman Defoe's, Richardſons und Fieldings kam, und in dieſer Vernunft- und Alltagswirklichkeitspoeſie beſaß der Vers allerdings keine Daſeinsberechtigung mehr. Aber ſchon haben die neuen Ideen das ganze Innenleben des Menſchen ergriffen. Das neugeſtaltete Phantaſie- und Gefühlsleben ringt nach dem Ausdruck, den allein die Kunſt ihm gewähren kann. Die Sprache drängt wieder zur Künſtlerſprache, zur Versſprache hin. Hier ſetzt die manierierte Proſa Laurence Sterne's ein, als eine Übergangsform von der Schriftſtellerpoeſie zur echten Poeſie hin. Die Proſa ſucht die unmittelbaren, ſinnlichen Wirkungen der rhythmiſchen Sprache zu erreichen, was ihr zuletzt aber unmöglich iſt. Daher das Geſuchte, Erkünſtelte und Gezierte. Erſt als die dichteriſche Kraft völlig zum Durchbruch gelangte, ſteht auch ein neuer Vers vor uns, von dem der klaſſiciſtiſchen Poeſie ebenſo völlig verſchieden, wie dieſer von dem der Renaiſſancezeit.

Der Sterne'ſche Stil könnte nicht etwas ſo Neues ſein, wenn uns ſein Roman nicht auch inhaltlich als eine neue Erſcheinung entgegenträte. Mit dem „Triſtram Shandy" und „Yoriks empfindſamer Reihe" kommt der Subjektivismus zum Durchbruch. Von der Betrachtung der Außenwelt wendet ſich der Menſch der Innenwelt wieder zu. Nachdem er als Empiriſt Erfahrungen geſammelt hat, beſchaut er ſie mit den Gefühlen ſeines Ichs. Es reizt ihn, wie ſchon geſagt, nicht mehr, von einem Vorgang ſchlichtweg zu berichten, ſondern er giebt uns die Stimmungen und Empfindungen wieder, die er in ihm, dem Einzelnen, loslöſte. Der eigentliche Held ſeiner Erzählungen iſt er ſelber. Richardſons Sentimentalität und Fieldings Heiterkeit haben ſich bei ihm, ganz untrennbar, aufs innigſte verſchmolzen. Er lächelt durch Thränen uns an. Die Pikanterie und Frivolität duldet er in ſeinen Staaten ebenſo wie die Tugend und Frömmigkeit, und er macht keinen Unterſchied zwiſchen ihnen. Er verklärt alles,

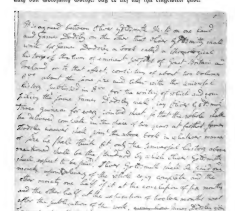
Digitized by Google



alles erſcheint ihm gut und ſchön, und er kennt nur einen Menſchen, und deſſen Namen lautet Liebenswürdigkeit. Bei Sterne nimmt der Roman ein ſtarkes, lyriſches Gepräge an, und in der Lyrik vollendet ſich die Kunſt dieſes Zeitalters. Er nimmt ſeine Richtung ganz auf das Pſychologiſche. Da ſind es zuerſt die Unnormalitäten, die Wunderlichkeiten, welche dem Beobachter am meiſten ins Auge fallen und ſeine Intereſſe feſſeln. Das Sonderbare und Spleenige erſcheint bei Sterne ſtark ausgeprägt. Seine Art, die Gefühle zu zergliedern, iſt noch immer eine wiſſenſchaftliche Art, eine Verſtandesoperation, aber ſie bereitet die ſeeliſche Kunſt eines Goethe vor, wie die beſchreibende landſchaftliche Poeſie eines Thomſon auf Robert Burns hindeutet.

Oliver Goldſmith.
Nach einem Stich von Chapman.

Oliver Goldſmith, am 17. November 1728 zu Pallas in Irland geboren und geſtorben zu London am 4. April 1774, vollendete in ſeinem „Vicar of Wakefield“ den engliſchen Roman des 18. Jahrhunderts. In dieſem kleinen Meiſterwerk findet man das Beſte zuſammen, was Richardſon, Fielding und Sterne als Menſchen und als Künſtler zu geben hatten, geſäubert von den Schlacken, welche deren Werken noch anhafteten. Goldſmith beſitzt die letzte große äſthetiſche Kraft, in engſtem Raum unendlich viel zu ſagen, und bietet uns ſo den feinſten Extrakt aus all den Stoffen, welche ſeine Vorgänger zuſammengetragen hatten. Er iſt moraliſch und ſentimental wie Richardſon, ohne zu moraliſieren und in Thränen zu zerfließen, er beſitzt die Heiterkeit und die fröhliche, friſche Lebensluſt eines Fielding, ohne dabei zu lärmen und zu poltern, und den liebenswürdigen Humor, den pſychologiſchen Feinſinn, die ſtiliſtiſche Delikateſſe, den ganzen Subjektivismus eines Sterne, ohne in deſſen Sonderlichkeiten und Künſteleien zu zerfallen. Er ſelbſt hat Zeit ſeines Lebens als armer Schriftſteller mit der Not und Dürftigkeit kämpfen müſſen und alle Not des Lebens bricht auch über ſeinen herrlichen und guten Landpfarrer herein; aber ſie dient nur dazu, deſſen goldenes



Gemüt, tief innerliche Frömmigkeit, Tapferkeit und Menſchenliebe zu immer reicherer Entfaltung zu bringen. Wie von Sterne, ſo bekennt auch von Goldſmith Goethe, daß er tief auf ihn eingewirkt habe.

It is agreed between Oliver Goldsmith M. B. on one hand and James Dodsley on the other that Oliver Goldsmith shall write for James Dodsley a book called a Chronological history of the lives of eminent persons of Great Britain and Ireland or to that effect, consisting of about two volumes 8vo about the same size and letter with the universal history published in 8vo for the writing of which and compiling the same James Dodsley shall pay Oliver Goldsmith three guineas for every printed sheet, so that the whole shall be delivered complete in the space of two years at farthest. James Dodsley however shall print the above book in whatever manner or size he shall think fit only the Universal history above mentioned shall be the standard by which Oliver Goldsmith shall expect to be paid. Oliver Goldsmith shall be paid one moiety upon delivery of the whole copy complete, and the other moiety one half of it at the conclusion of six months and the other half at the expiration of twelve months next after the publication of the work, ~~[illegible]~~ James Dodsley giving however upon the delivery of the whole copy two notes for the money left unpaid. Each volume of the above intended work shall not contain more than five and thirty sheets, and if they should contain more the surplus shall not be paid for by James Dodsley. ~~[illegible]~~ Oliver Goldsmith shall print his name to the said work.

Oliver Goldsmith

Jas Dodsley

Mar 31 1763

Verlagsvertrag zwiſchen Oliver Goldſmith und dem Verlagsbuchhändler James Dodsley
vom 31. März 1763 in der Handſchrift des Dichters.

Man hat den engliſchen Roman dieſer Zeit vielfach und mit vollkommenem Recht mit der niederländiſchen Genremalerei verglichen. Beide tragen den echt germaniſchen Charakter an ſich. Richardſon, Fielding, Smollet, Sterne und Goldſmith wecken die germaniſche Poeſie aus dem Schlummer, in den ſie der Zaubertrank des romaniſchen Klaſſicismus für einige Zeit wieder verſenkt hatte. In der Luft der klaſſiciſtiſchen Salonlitteratur welkte ſie dahin, und ſie erneuert ſich wieder aus dem Häuslichkeitsſinn der deutſchen Raſſe, aus den familiären Neigungen, die einerſeits in pädagogiſch-moraliſche Beſtrebungen ausliefen, andererſeits in gefühl- und gemütvolle Stimmungen. Sicherlich hat die neue germaniſche Dichtung in dieſer erſten Phaſe ihrer Entwickelung, da ſie noch ganz im Genrebildlichen ſtecken bleibt, geiſtig noch manches Beſchränkte, Dumpfe und Kleine an ſich. Sie deutet auf eine Geſellſchaft und Kultur hin, in der viel Einfalt und Naivetät, aber auch viel Roheit und Brutalität zu Hauſe iſt, ein platter Nützlichkeitsmaterialismus und geringe Neigungen, tiefer das Leben zu verſtehen. Man ſehe ſich den großen Kritiker und Litterarhiſtoriker dieſer Periode, Samuel Johnſon (1709—1784) an, deſſen Urteile ſo viel Geltung beſaßen, wie in Frankreich die eines Boileau. Gelernt hat er genug, daß er als ein großer Gelehrter gelten kann, aber gedacht hat er ſehr wenig. Offenbar war er nur deshalb der große Prophet ſeiner Zeit, weil er unter Philiſtern wie ein Philiſter redete und über die Meinungen der Menge ſich um keine Linie breit erhob. Aber dieſer große Freſſer vor dem Herrn, dieſer Poltron,

Samuel Johnſon.
Nach einem Gemälde von J. Reynolds geſtochen von R. Page.

der lärmend und ſchimpfend um ſich ſchlug und fanatiſch alles Neue, alle Aufklärung haßte, eine Figur aus einem Fielding'ſchen Romane, beſitzt die vollkommenſte Urwüchſigkeit. Da iſt bei aller geiſtiger Enge unendlich viel Friſche, Natürlichkeit und Eigenart. Dieſe ganze Litteratur giebt keine abgegriffenen, ſondern lauter neugeprägte Münzen aus, und in dieſer Familienpoeſie ſtrotzt alles von Saft und Leben und von Unmittelbarkeit. Sinne und Sinnlichkeit ſtehen ihr zur Verfügung, die Welt zu betaſten und zu ergreifen, und das iſt der Anfang und die Grundbedingung alles echten Kunſtſchaffens.

Der engliſche Geiſt entfremdete ſich mehr und mehr der Bewunderung der franzöſiſchen Bildung, je kräftiger das bürgerliche Element in der Litteratur hervortrat und das ariſtokratiſch-höfiſche zurückdrängte, und je tiefer der Zwieſpalt zwiſchen dem engliſchen Liberalismus und dem franzöſiſchen Demokratismus wurde. Das neuerſtarkte nationale Bewußtſein ließ den Blick auf die große Vergangenheit des eigenen Volkes zurücklenken, und der nie ganz vergeſſene Shakeſpeare tritt aus den Nebeln, in die ihn der Klaſſicismus eingehüllt hatte, von neuem hervor. Die neue Zeit fühlt wieder mit ihm und verſteht ihn. Der Charakter einer Litteraturperiode verrät ſich mit am deutlichſten in den großen Vorbildern, die ſie aufſtellt und denen ſie nachſtrebt. Wir haben geſehen, wie die neue Kunſt gleich jeder neuen Kunſt aus der Erneuerung des Inhaltlichen und Innerlichen heraus erwuchs, und je mehr es in ihr gärte und unruhig drängte, deſto weniger Sinn konnte ſie für all den glatten, äußeren Formalismus, die Eleganz und Korrektheit der ausgereiften Kunſt der letzten Vergangenheit haben. Durch alle ihre wohllautenden Reime, ihre fließenden Verſe beſticht ſie am wenigſten das junge Geſchlecht, dem am reinen Gedanken und an der reinen Empfindung mehr als am reinen Reime liegt. Müde des Räſonnierens und der Vernünftelei, will es in ſeinen Gefühlen gepackt und ergriffen ſein. Sein bürgerlicher und häuslich-familiärer Sinn findet nicht länger Gefallen an dem Steifen, Ceremoniöſen, Abgezirkelten und Feſtlichen der Hofgeſellſchaftspoeſie des Klaſſicismus und liebt dafür das Einfache, Patriarchaliſche, das Herzliche und Friſche, das Natürliche und Naive, das Ungebundene und Formloſe. Wenn die Theoretiker dieſer Zeit noch als das Weſentlichſte des Kunſtſchaffens die bloße Naturnachahmung aufſtellen, ſo befinden ſie ſich da allerdings noch immer mit Boileau auf einem Boden. Aber ſie geben der Theorie bereits eine ſehr wertvolle Ergänzung, indem ſie aus dem erwachenden Subjektivismus und Individualismus der Zeit heraus ein großes Gewicht auf die Originalität legen, von welcher die klaſſiciſtiſche Poeſie am wenigſten gewußt hatte. Im engliſchen Romane trägt dieſe Freude an der perſönlichen Eigenart noch etwas Kleines und Enges

Digitized by Google

an ſich. Er meint nicht die Originalität der großen Geiſter und Menſchheitsführer, ſondern das Sonderlingsweſen, das Formloſe und Unabgeſchliffene, in ſich hinein Verkrochene, das ſo häufig in der Welt der niederen Bildung, der bürgerlichen Philiſtroſität angetroffen wird. Aber der richtige Inſtinkt war vorhanden, und es bedurfte nur noch eines großen Aufſchwunges des ideellen Lebens, um dieſes Enge zu überwinden. Wenn der Ruf nach dem Originalgenie erklang, ſo faßte man in dieſem Worte alles zuſammen, was die dumpfe Sehnſucht der Zeit ausmachte und was in der That aus einer weit tieferen Auffaſſung des poetiſchen Schaffens hervorging, als ſie der Klaſſicismus beſaß: eine unmittelbare und intenſive Ausſprache des Gefühlslebens, Naivetät und ungezwungene Natürlichkeit, Einfachheit, ſinnliche Friſche, ſtarke Subjektivität. Die Poeſie ſollte wieder Landluft ſtatt Stadt- und Salonluft ausſtrömen.

Wenn das klaſſiciſtiſche Zeitalter ſeinem ganzen Weſen nach in dem höfiſchen Kunſtepos Vergils und in ſeinem Schul- und Verſtandesformalismus die höchſte dichteriſche Vollendung fand, ſo entdeckte dieſe Zeit die Größe Homers, in deſſen Sonnenglanz das Licht des römiſchen Epikers nach und nach zum Kerzenlicht zuſammenſchrumpfte. Man that damit einen wichtigen Schritt zur tieferen Erkenntnis der eigentlich originalen Kunſt des Altertums, der helleniſchen, welche ſeit den Tagen des Mittelalters an Anſehen noch immer weit hinter der römiſchen zurückſtand. Eine künſtleriſche Bildung aber, welche die Homeriſche Poeſie wirklich mitempfand, bewies die Feinheit ihres Geſchmacks am beſten, wenn ſie zugleich auch auf Shakeſpeare zurückgriff.

David Garrick.
Nach einem Stich von Thönert.

Die geniale Darſtellungskunſt David Garricks (geb. 19. Februar 1716 oder 1717, geſt. am 20. Januar 1779), des erſten engliſchen Schauſpielers dieſes Jahrhunderts, trug mit dazu bei, daß die Shakeſpeare'ſchen Dramen, freilich noch mannigfach verändert und dem bürgerlichen Geſchmack angepaßt, von neuem unter ſtürmiſchem Beifall über die engliſche Bühne gingen und die franzöſiſch-klaſſiciſtiſche Poeſie verdrängten. Im Oktober 1741 trat Garrick als Richard III. zum erſtenmal am Goodmansfield-Theater in London mit außerordentlichem Erfolg auf und kaufte ſechs Jahre ſpäter das Drurylane-

Digitized by Google

Theater, das unter ſeiner neunundzwanzigjährigen Leitung ganz Europa mit ſeinem Ruhme erfüllte. Garrick verdrängte den rhetoriſch-deklamatoriſchen Stil, den Stil der feierlichen und abgezirkelten Bewegungen, der mit der Corneille'ſchen und Racine'ſchen Dichtung überall zur Herrſchaft gekommen

Engliſche Theaterſcene des 18. Jahrhunderts. Rechts im Vordergrunde Garrick.

Digitized by Google

war, durch den naturaliſtiſch-realiſtiſchen Stil, der als der eigentlich germaniſche angeſehen werden muß, und wie ihn ſchon die Shakeſpeare'ſche Zeit ausgebildet hatte. Da gab es auch keine Trennung mehr zwiſchen den komiſchen und tragiſchen Schauſpielern. Garrick, gleich groß im Komiſchen wie im Tragiſchen, auch als Luſtſpieldichter einer der erſten unter den Zeitgenoſſen, überwand durch ſeine Fähigkeit der Wiedergabe großer Leidenſchaften das Gedrückte und Philiſtröſe, das Proſarealiſtiſche, das ſonſt der Kunſt dieſer Zeit noch anhaftet.

Dem Drama ſelber ward dieſe Größe nicht beſchieden. Es blieb noch weit mehr wie der Roman in ihm befangen. War doch überhaupt das 18. Jahrhundert der Entwickelung und Ausbildung dieſer Kunſtgattung weit weniger günſtig als das Zeitalter der Renaiſſance. Es hat die Schule der Vernunft durchlaufen und in ihr Ruhe und Beſonnenheit gelernt, ſich zu mäßigen und zuſammenzunehmen. Es ſteht mit kühlerer Kritik den Erſcheinungen gegenüber, predigt die Milde und die Duldung und ergeht ſich in ſentimentaler Schwärmerei. Da platzen die Gegenſätze nicht mehr ſo hart und ſchroff aufeinander, die Geiſter ſtehen ſich nicht ſo unverſöhnlich-kriegeriſch, ſo ganz von ihrer Sinnlichkeit, ihren Leidenſchaften und Temperamenten beherrſcht, gegenüber. Es fehlt die Wucht der dramatiſchen Anſchauung, die vor allem und am meiſten Kriegeriſches an ſich hat.

Die Intereſſen der etwas ängſtlichen Bürgerſeele werden doch zu allermeiſt von der Familie eingeſchloſſen. Die großen, tragiſchen Kataſtrophen bleiben da fern. Man zankt ſich wohl, aber um ſo wonniger die Stunde, wenn man ſich unter Thränenſtrömen verſöhnt in die Arme ſinkt. So entwickelt ſich die bürgerliche und moraliſche Tragödie Lillo's bald zum weinerlich-ſentimentalen und moraliſchen Familienſchauſpiel Richard Cumberlands (1752—1811), der dank ſeinem hübſchen Charakteriſierungstalent mit ſeinen „Brüdern", ſeinem „Weſtindier" und ſeinem „Juden" noch in unſerem Jahrhundert ſich lange auf der Bühne erhielt.

Nur Oliver Goldſmith, der auch als Dramatiker bedeutend hervortrat, und Richard Sheridan (1751—1816) erhoben ſich zu der künſtleriſchen Höhe, welche der Roman erreichte. In Sheridans Komödie weht die Luft der großen Welt. Sie tritt aus der Familienſtube heraus, und hinter ihr ſteht die Perſönlichkeit eines Mannes, der ein reichbewegtes, abenteuerliches Leben im großen Stile führen durfte, unter den glänzenden Parlamentsrednern und Staatsmännern ſeiner Zeit einer der glänzendſten, deſſen bezaubernder Liebenswürdigkeit niemand zu widerſtehen vermochte. Seine beiden Luſtſpiele „Die Nebenbuhler" und vor allem „Die Läſterſchule" ſind Meiſterwerke einer eleganten Kunſt, welche durch die weltmänniſche Vornehmheit des Stiles, den zündenden Dialogwitz und Geiſtreichigkeiten aller Art beſticht. In der „Läſterſchule" findet ſich eigentlich alles, was man von einem Luſtſpiel verlangen kann; eine weitertragende ſatiriſche Grundidee,

Digitized by Google

R B Sheridan

Sheridan.
Nach einem Stich von R. Hicks.

die den beſten Molière'ſchen an Wert nichts nachgiebt, eine Charakteriſtik von ſauberſter Arbeit, eine farbenreiche Sittenſchilderung, ein lebendiges Zeitempfinden, eine Fülle von unterhaltenden Scenen, eine ausgezeichnete dramatiſche Technik: aber zuletzt macht das Ganze doch nur den Eindruck eines großen, glänzenden Feuerwerks. Es fehlt die Tiefe, die Eigenart, die Wirkung aus einem Punkt heraus. Ein wundervoll eklekticiſtiſches Talent, das aus allen Blüten Honig zu ſaugen weiß, ein Talent von ausgezeichnetem Kunſtverſtande faßt in einem Bilde eine Reihe der charakteriſtiſchſten Geſtalten und Motive zuſammen, welche ſeit hundert und mehr Jahren aller Ecken und Enden in der Litteratur auftauchten. Bald verſpürt man den Hauch Molière'ſcher Poeſie, bald die Luft des Rokoko und dann wieder den Geiſt Fieldings und der ganzen bürgerlich-moraliſchen Kunſt. Sheridan ſteht am Ende einer Litteraturperiode. Überall weiſt er in die Vergangenheit zurück, an keiner Stelle vorwärts in die Zukunft.

Digitized by Google

Einen in jeder Hinsicht großartigen Abschluß fand hingegen die Lyrik dieses Zeitalters. Aus der beschreibenden Landschaftspoesie Thomsons und der trübmelancholischen Reflexionsdichtung Youngs tauchte sie auf. In Thomas Gray's (1716—1761) sentimentaler Dorfkirchhofs-Elegie, in Oliver Goldsmiths „verlassenem Dorf", Mark Akenside's (1721—1770) Lehrdichtung „Freuden der Phantasie" und in der wie von trüben Nebeln verhüllten trauer- und seufzerschweren Poesie des frommen William Cowper (1731—1800), dessen Schwermut zuletzt zur Geistesumnachtung führte, suchen sich die wichtigsten Elemente der Thomson'schen und Young'schen Poesie miteinander zu vereinigen. In den moralisierenden Betrachtungen, den lehrreichen Erörterungen und nackt vorgetragenen Gedanken lebt die schriftstellerische Verstandes- und Tendenzpoesie weiter fort, die liebevolle Naturschilderung verrät die „Freuden der Phantasie", welche aus der wissenschaftlichen Beobachtung hervorging, aber den toten Empirismus überwand, während die gefühlvoll sentimentalen, vielfach melancholischen Stimmungen, der subjektiven Anteilnahme entsprießend, dem eigentlich neuen Geist der neuen Kunst, dem echten Lyrismus zum Durchbruch verhelfen. Aber noch immer bleiben die Elemente getrennt nebeneinander bestehen und verschmilzen nicht miteinander. Neue Anregungen kommen von einer anderen Ecke her. Derselbe litterarische Geschmack, der an der natursinnlichen, realistischen Eigenartspoesie Homers, an dem Patriarchalismus und der Naivetät des alten griechischen Epikers und an seiner ganzen Heldenzeitalterpoesie Gefallen fand, wendete sich der Erforschung der eigenen Volksvergangenheit zu und tauchte zurück in eine Zeit, da auch in der Heimat noch die einfachen, halbbarbarischen Zustände der Homerischen Welt herrschten. Hier stand man dem von Rousseau so begeistert gepriesenen Urzustand der Natur doch noch um einige Meilen näher. Hat sich erst einer behaglich-häuslich eingerichtet, genießt er in vollen Zügen das Glück des Familienlebens und stärkt sich damit sein Familienbewußtsein, so erinnert er sich mit besonderer Dankbarkeit seiner Vorfahren; er möchte wissen, woher er stammt, er stellt Stammbäume auf und schreibt seine Familiengeschichte. Und wie der einzelne, so ein ganzes Volk. 1765 veröffentlichte der Bischof Percy seine „Sammlung altenglischer Balladen", in denen, verklärt vom Zauber einer gewaltigen, urwüchsigen Poesie, ein patriarchalisches Zeitalter sich abspiegelte, ein Heldenzeitalter voll großer Bewegungen. Da stieß man auf alles, was an der Homerischen Poesie entzückte und erfrischte. Nur sprach hier alles noch heimischer und nationaler an; es war mehr aus eigenem Fleisch und Blut entsprossen und erregte und erwärmte die Rasseninstinkte. Man stand der eigenen Volksvergangenheit gegenüber. Wohl fehlte dieser Poesie noch der feinere Kunststil und die wohlberechnete, wundervolle Komposition des Homerischen Epos. Aber daß sie dem Urwüchsigen und Ursprünglichen noch näher stand, daß sie zum Epos noch nicht ausgereift war, das Ungekünsteltere und Formlosere,

Digitized by Google

der noch lebendigere Lyrismus in der Erzählung, — das entsprach den gärenden Stimmungen der Zeit, der Abneigung vor allem Glatten und Geleckten noch mehr und besser als die abgeklärtere altgriechische Dichtung.

Fünf Jahre noch vor der Percy'schen Sammlung war zu Edinburgh ein ähnliches Werk erschienen: „Bruchstücke alter Poesie", gesammelt im schottischen Hochland, angeblich Übersetzungen von Liedern des altgälischen Barden Ossian, des Sohnes Fingals aus dem dritten Jahrhundert v. Chr.*) 1762 erschien ein zweiter Teil „Fingal", 1763 der dritte Teil „Temora". Wenn auch von einigen Gelehrten Zweifel an der Echtheit erhoben wurden, so war doch die Wissenschaft noch nicht weit genug, diese Zweifel zu begründen, und für länger hinaus ward der Name Ossians mit dem Homers in einem Atemzuge genannt. Beide Gestalten standen als graue Alte ehrfurchtgebietend am Eingangsthor des Tempels der Poesie, und eine romantische Vergangenheitsschwärmerei sah das Höchste in jener Heldenvorzeit geschaffen, als die verderbliche Civilisation die keusche Natur noch nicht gestört hatte. Die Ossianschwärmerei ergriff die ganze europäische, namentlich aber die germanische Bildungswelt. Nun wäre gewißlich die Wirkung eine sehr viel weniger tiefe und elementare gewesen, hätte James Macpherson (1738 bis 1769) thatsächlich nur wie der Bischof Percy eine wissenschaftliche Arbeit geboten, nichts als die Übersetzung echter Bruchstücke altgälischer Poesie und nicht ein eigenes und eigenartiges Kunstwerk. Aus der durch und durch modernen Naturschwärmerei und der Sehnsucht nach den Paradiesen der Urcivilisation, die sich mit geschichtsromantischen Träumereien vermählten, war aber die künstlichste Kunst aller Künste, die raffinierteste aller Nachahmungspoesien, war eine archaistische Dichtung erwachsen. Diese sucht nicht nur die Gefühlswelt und Phantasiewelt einer fern abgesunkenen Vergangenheitskunst, welche für viele Seelen immer etwas Heiliges und Erhabenes an sich hat, fremdartigen Reiz ausübt und alle Neugierssensationen erweckt, von neuem künstlich wieder zu beleben, sondern auch mit peinlichster Genauigkeit deren ganze Ausdrucksweise in jeder Einzelheit nachzuahmen. Sie schreibt die naive oder die rohe noch unentwickelte Sprache der alten Vorbilder, übersetzt wohl die eigene Sprache künstlich in das alte vermoderte Idiom und vergißt alle Formen feinerer Entwickelung, um zu halbbarbarischen zurückzukehren. Das Raffinierte und Atelierkünstliche dieser Technik besticht und blendet oft gerade die feinen Kenner, wenigstens die blasierten Kenner und Feinschmecker, die etwas ganz Besonderes für sich allein haben wollen. Sie erscheint von wundervoller Eigenart, weil die alten Vorbilder längst aus der lebendigen Erinnerung gewichen sind, und das ganze Kalte und Gemachte der Nachahmung wird übersehen. In der That aber kann der archaisierende Künstler seinen Zusammenhang mit und seine Herkunft aus der modernen Welt ebensowenig verleugnen,

*) Siehe Band I., Seite 503 und vorher.

Digitized by Google

wie irgend ein anderer Künſtler. Es gehört zur Ausübung dieſer raffinierten Künſteleien ſehr viel Nervoſität, ein ſehr feines Nachempfindungsvermögen, eine Anſchmiegſamkeit und Unoriginalität von höchſtem Maße, mehr ein großes Kunſtkennergenie als eine wahrhaft künſtleriſch-ſchöpferiſche Begabung. Solche Eigenſchaften aber bedingen faſt notwendig eine große Empfänglichkeit für alle Empfindungen und Stimmungen der jeweiligen modernen und modiſchen Welt.

Die Unſelbſtändigkeit iſt eine viel zu große, als daß ſie nicht jedem Drucke nachgeben ſollte, der von der Außenwelt ausgeübt wird. Die mangelnde echte Schöpferkraft jedoch macht den Archaiſten unfähig, das in ihm wogende zeitgenöſſiſche Gefühlsleben in neuen, den ihm gebührenden charakteriſtiſchen Formen zu faſſen. Ein Seltſamkeitsgebilde entſteht, das fremdartig und vertraut, alt und neu, wie ein Stück Vergangenheit und Gegenwart anmutet, darum aber für den Augenblick beſonders ſtark auf ein Geſchlecht wirkt, welches in der Vergangenheit ſeine Ideale erfüllt glaubt und dieſen ſeinen Glauben nun aufs herrlichſte beſtätigt ſieht. James Macpherſon gab in ſeinen Oſſianliedern eine der charakteriſtiſchſten Schöpfungen archaiſierender Kunſt und das Meiſterwerk der Romantik des 18. Jahrhunderts. Und in ſeine Fußſtapfen trat der frühreife, unglückliche Thomas Chatterton, geb. zu Briſtol 1752, der als Achtzehnjähriger durch Selbſtmord endete. Der Archaismus zerſchnitt das letzte Band, das die neue Poeſie noch mit der des Klaſſicismus zuſammenhielt. In der Welt Oſſians bot ſich keine Gelegenheit mehr zu reflektieren und zu moraliſieren und kein Platz für all das nüchterne Verſtandesweſen, das noch in der Schule Thomſons und Youngs ſich breit machte. Und mit dem Verſtand trieb man radikal zunächſt einmal ein eigentliches Geiſtes- und Ideenleben und den Gedanken überhaupt heraus. Phantaſie und Gefühl ſind Alleinherrſcher geworden und treiben ein zügelloſes Spiel. Die Oſſiangeſänge ſind die Poeſie eines Halbmenſchen, der nichts an Intelligenz beſitzt, oder doch wie ein Schlafender von ſeiner Intelligenz keinen Gebrauch macht. Wie Traumbilder ziehen Geſtalten der Einbildungskraft an ſeiner Seele vorüber und inbrünſtig genießt er die Entzückungen dieſer Traum- und Phantaſievorſtellungen und den Rauſch der von ihnen geweckten Gefühle. So dispoſitionsmäßig, ſo klar und mathematiſch berechnet die klaſſiciſtiſche Verſtandesdichtung ausſah, ebenſo nebelhaft und verſchwommen dieſe jugendlich-ſinnliche, von keiner Idee beherrſchte Kunſt der reinen Phantaſie- und Gefühlsſchwärmerei, die überall einen vollkommenen Gegenſatz zu jener bildet. Nur das Künſtlich-Gemachte und Raffiniert-Erklügelte des Archaismus verrät noch den Zuſammenhang mit den äußerlichen Formſpielereien des bis zum letzten Verfall getriebenen klaſſiciſtiſchen Formalismus. Indem dieſer künſtelnde und klügelnde Formalismus die allereinfachſte und ſchlichteſte, die roh barbariſche Form ſucht, löſt er ſich auf und vernichtet ſich ſelbſt.

Digitized by Google

James Macphersons formlose Form ist ebenso nebelhaft und verschwommen, wie der Inhalt, die Sprache eine Urbreisprache, in der ungeklärt und wirr Prosa und Vers völlig durcheinanderläuft; die Schriftstellerprosa der Schriftstellerdichtung liegt weit zurück und nur einige Außenreste des Gebäudes stehen zertrümmert noch da; um sie herum keimt und wuchert unkrautartig die neue Versprache der Dichterpoesie.

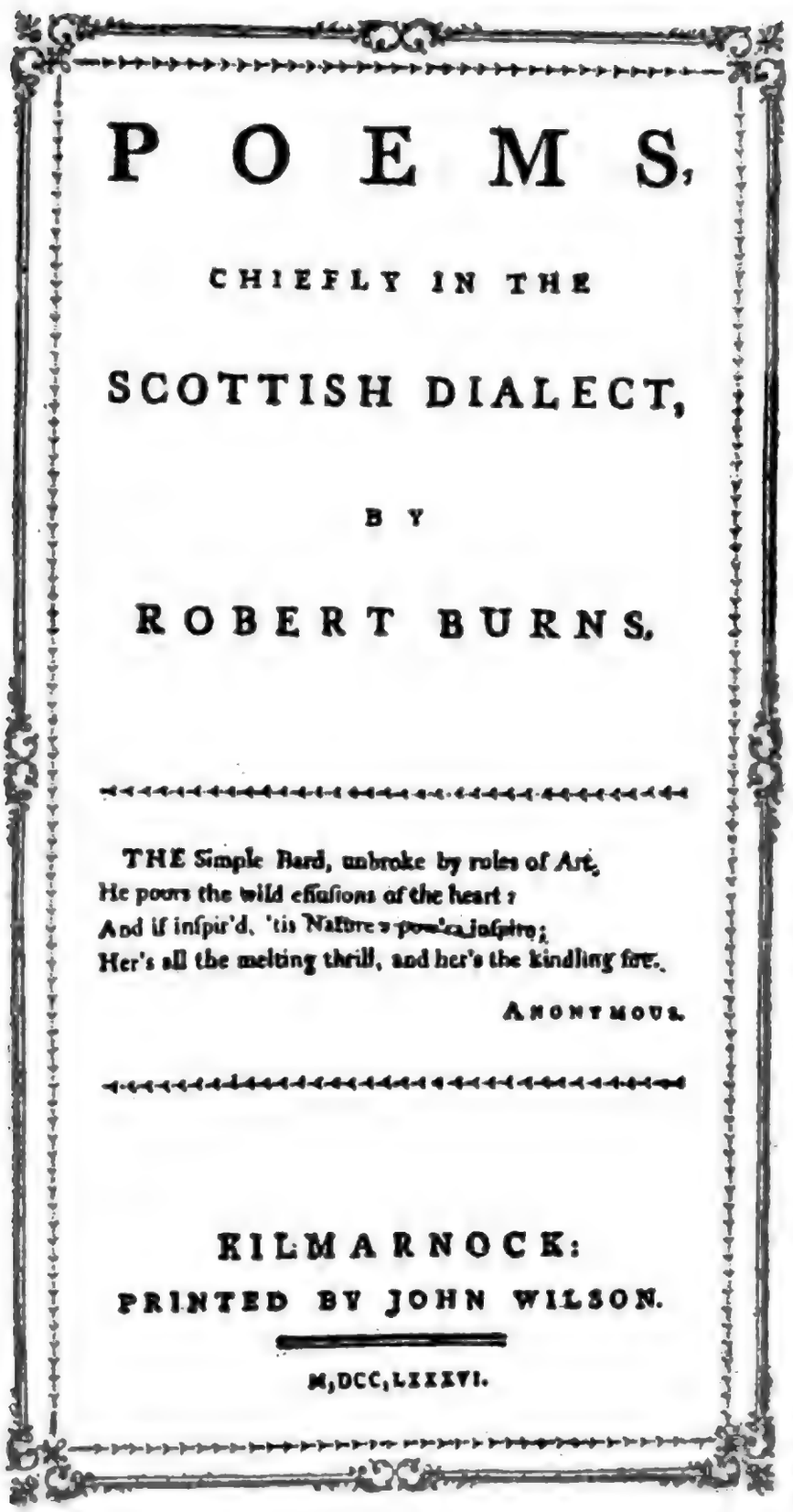
Nur einer im Gebiet und Umkreis der englischen Litteratur fand sie in ihrer ganzen Herrlichkeit und Vollendung, nur einer in dieser Zeit betrat das gelobte Land der neuen Kunst selbst. Die übrigen alle, die Richardson, Fielding, Sterne, Goldsmith, die Sheridan, die Cowper, die Macpherson stehen zwischen Altem und Neuem, sie zertrümmern das Alte und bereiten das Neue vor: Robert Burns aber verkörpert die vollendete Entwickelung. 26 Jahre liegen zwischen dem Erscheinen von Macphersons „Bruchstücken alter Poesie“ und Burns' „Gedichten vornehmlich in schottischer Mundart“. Auch in England ist es die Lyrik, welche von allen Kunstgattungen die wundervollsten und köstlichsten Blüten treibt und sich am fähigsten erweist, der Seele der Zeit umfassenden Ausdruck zu verleihen. Von der Natur und dem Natürlichen schwärmte das 18. Jahrhundert, von dem Volk und dem Volkstümlichen, von den Reizen des Landlebens und von landschaftlichen Schönheiten, von den patriarchalischen und idyllischen Naturzuständen des civilisationslosen Wilden, Homerischer und Ossianischer Zeiten. Fern von der Stadt, beim Bauern, fern von der Gesellschaft, beim Volke, bei den armen Leuten glaubte man noch etwas von diesen gepriesenen Zuständen zu entdecken. Und man sang in sentimentalen Tönen das Glück des Armen, von dessen Unschuld, Zufriedenheit, Frohsinn und Gesundheit, die bei ihm für selbstverständlich galten, während der Reichtum die Quelle aller Laster, aller Krankheiten und alles Verderbens war. Mit Robert Burns erschien nun dieser Bauer, dieser Arme wirklich in der Litteratur, keine Buch- und Phantasiegestalt mehr, sondern von lebendigem Fleisch und Blut. Als Sohn eines armen Gärtners wurde er am 25. Januar 1759 im südwestlichen Schottland zu Doonholm oder Doonside bei Ayr, nach anderer Angabe zu Alloway geboren. Durch Selbststudium ergänzte er die Lücken seiner Bildung, da der Unterricht, den er genossen, über die Elementarkenntnisse nicht hinausgegangen war. Im Dienste des Vaters arbeitete er mit Pflug und Harke auf dem Felde und übernahm nach dessen Tode das kleine Gut, welches dieser gepachtet hatte. Aber weder hier, noch später auf dem Meierhof Ellistand bei Dumfries, den er nach seinen glänzenden dichterischen Erfolgen übernommen, bewies er als Landwirt großes Geschick. Und noch viel weniger fand er sich in der Stelle eines Steuerbeamten zurecht, die ihm seine Gönner verschafften, um ihn aus seinen materiellen Bedrängnissen zu erretten. Ein allzu früher Tod riß ihn hinfort; am 21. Juli 1796 starb er in dem Seebade The Brow.

Digitized by Google

Robt Burns

Nach einer kolorierten Lithographie.

Ein gut Stück des jugendlichen Goethe lebt in ihm, dieſelbe Friſche und Herzlichkeit, Urſprünglichkeit und Unmittelbarkeit, die ſelbſt erlebte Wahrheit der Empfindung und die Naturinſpiration. Dieſer Bauer ent-



POEMS,

CHIEFLY IN THE

SCOTTISH DIALECT,

BY

ROBERT BURNS.

THE Simple Bard, unbroke by rules of Art,
He pours the wild effusions of the heart:
And if inspir'd, 'tis Nature's pow'rs inspire;
Her's all the melting thrill, and her's the kindling fire.

ANONYMOUS.

KILMARNOCK:
PRINTED BY JOHN WILSON.

M,DCC,LXXXVI.

Faksimile der Titelseite der Originalausgabe von Robert Burns Gedichten vom Jahre 1786.

spricht gerade nicht dem sanft-sentimentalen, zufriedenheits-seligen, braven Landmann, von dem die guten und frommen Familienpoetchen der Zeit sangen. Burns ist kein Hölty, mehr hat er von Bürger an sich. Nur braucht er nicht wie dieser den Bauern und schlichten Volksmann zu spielen und glaubt eine Täuschung am besten zu erreichen, wenn er sich gemein macht und im platten Bänkelsängerton aufspielt. Bürger möchte um des „Realismus" willen seine gelehrte Bildung verleugnen und drängt seinen Geist zuweilen künstlich in das Rohe, Niedrige und Gemeine des ungebildeten Volkes zurück, aber der wahre Realis-

Digitized by Google

mus iſt immer derjenige, der den Dichter giebt, wie er wirklich iſt, den ganz unverkünſtelten Poeten. Dieſen beſitzt Burns. Seine hochgeartete, durch und durch ideale, nach geiſtiger Vollendung ſtrebende Natur drängt umgekehrt aus der Enge und Dumpfheit der Umgebung, in der er geboren iſt, heraus. Er, der Realiſt, der die Armut und das Leben des Volkes wirklich kennen gelernt hat, weiß, daß es wenig den ſentimentalen Schwärmereien der pſeudoidealiſtiſchen Stuben- und Familienpoeten entſpricht. Er ſucht nicht wie dieſe die Zuſtände zu verklären, ſie ſchöner erſcheinen zu laſſen, als ſie ſind, ſondern ſich ſelber zu verklären, ſeinen geiſtigen Geſichtskreis zu erweitern, ſeine Weltanſchauung, ſeine Gefühle zu vertiefen und zu veredeln. Sein Blick iſt in die Höhe gerichtet. Stolz und Selbſtbewußtſein erfüllen ihn. Ein echter Volksmann, ſtellt er ſich auf die Seite der Demokratie und bekennt ſich zu den Idealen der franzöſiſchen Revolution. Er ſingt das feurigſte, das tiefſte

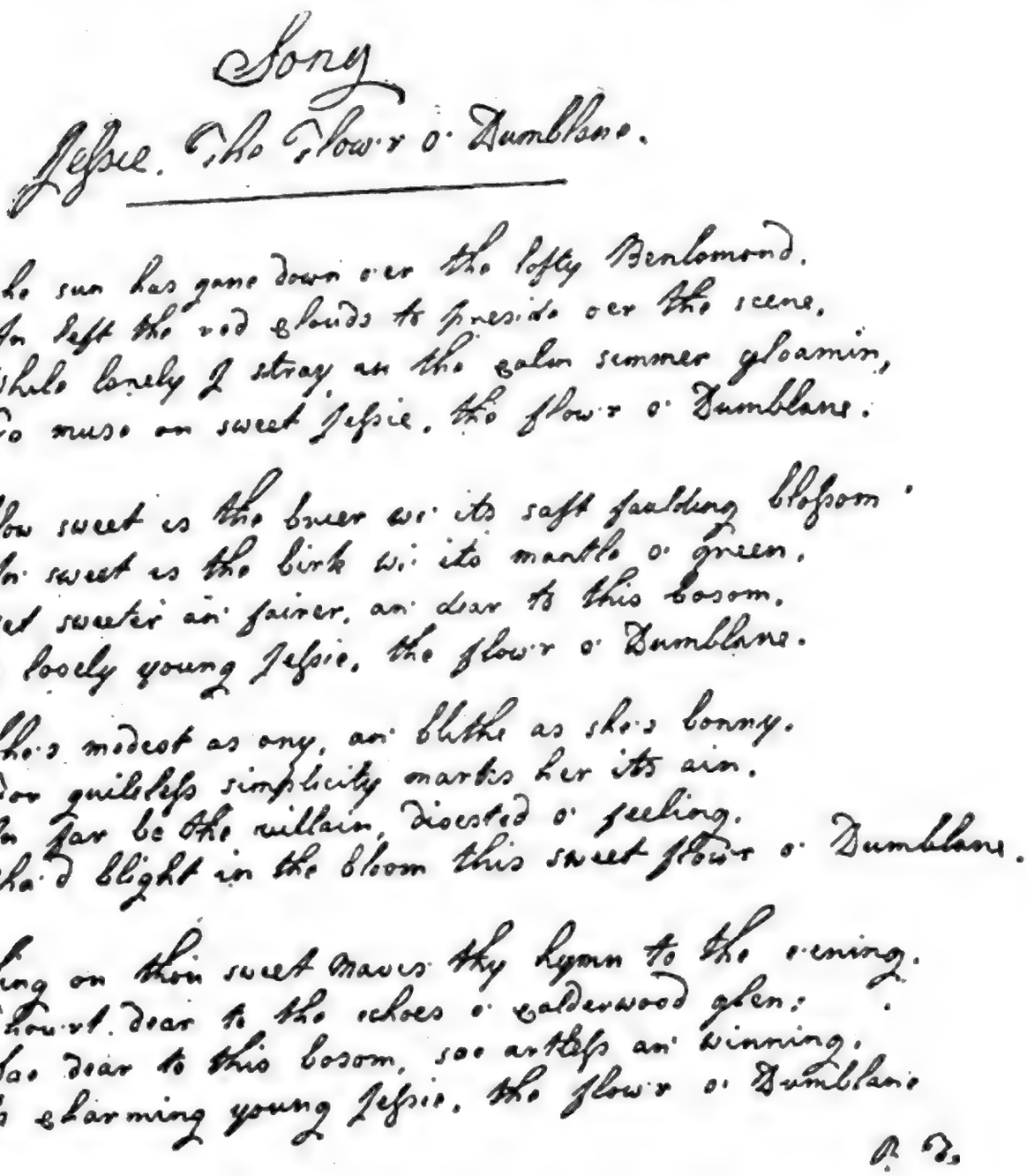
"Next uprose our Bard, like a Prophet in drink
"Craigdarroch, thou'lt soar when Creation shall sink;
"But if thou would'st flourish immortal in rhyme
"Come, one bottle more, & have at the sublime!
"Thy Line that have struggled for freedom with Bruce
Shall heroes & Patriots ever produce;
"So thine be the Laurel & mine be the Bay
"The field thou hast won, by yon bright god of Day

Glasſcheibe aus der Eremitage Friars Carſe, beſchrieben mit Zeilen von der Hand Robert Burns'.

und geistig größte Proletarierlied, das je gesungen worden ist: kein Loblied auf die Armut, auf karges Mahl und grobe Leinwand, — nein, ein „Trotz alledem", einen Hymnus auf den Menschen, der trotz dieser Armut zu einem Vollmenschen ward, zu einem starken und großen Ich. Nicht der Reiche, nicht der Arme ist dieser Idealmensch, sondern der „Mann", der Freie, der Kühne, der Edle, der Gütige und Liebende, der das Herrenbewußtsein in seinem Innern trägt. Der neue Ideenstrom, den das 18. Jahrhundert entfesselte, geht durch die Burns'sche Lyrik hin. All das Große und Vorwärtsweisende, all das Natürliche und Menschliche, das er emporbrachte, ward zum unveräußerlichen Seelenbesitz dieses schottischen Bauern. Es ist vollkommen mit ihm eins geworden. Er kann nicht anders als selbstbewußt, frei und brüderlich, menschlich und natürlich denken und fühlen. Diese vornehme Geistigkeit, die Intelligenz, die Klarheit der Welt- und Lebensanschauung, die in seiner Dichtung hervortritt, überwindet das Verschwommene und Gestaltenlose der Macpherson'schen Poesie. Das durcheinanderwogende Chaos von Phantasien und Gefühlen lichtet und formt sich wieder unter der Einwirkung eines bewußten Geisteslebens. Außen- und Innenwelt hebt sich in scharfen und deutlichen Umrissen ab. Aber das Gedankenvolle, das Phantasie- und Gefühlvolle steht auch nicht mehr schroff und unverbunden nebeneinander, wie bei Thomson, Young und Cowper, sondern hat sich vollkommen gegenseitig durchdrungen. Das Einseitige der Reflexion, sowie das Einseitige der Phantasie- und Gefühlsschwärmerei hat Burns überwunden, und er steht als eine abgeschlossene, vollmenschliche Persönlichkeit vor uns, einheitlich in ihrem Denken und Fühlen. Er besitzt dieses als etwas ganz Unmittelbares, und sie sind der natürliche Ausfluß seines Wesens. Thomsons beschreibende Landschaftspoesie, welche bisher geherrscht hatte, stand innerlich der Natur noch fremd gegenüber. Sie sehnt sich nach ihr, aber sie lebt noch nicht in ihr. Sie muß sie erst noch kennen lernen. Sie schleppt noch die Eierschalen der wissenschaftlichen Erfahrung an sich und giebt nur Beobachtungen von außen her. Burns trägt die Natur in sich. Aufgewachsen im Duft der Heide, im Rauch der Felder und Wälder, an den rauschenden Wassern des Hochlandes ist sie ihm etwas vollkommen Vertrautes, das nicht erst aufgesucht und beschrieben zu werden braucht. Die langatmige Schilderung konzentriert sich in wenige, in die sinnlichsten und bezeichnendsten Vorstellungen, welche alles geben, was jene Beschreibungen boten, nur alles im kürzesten Ausdruck und das Wesentlichste. Dort war die Beschreibung der Landschaft sich Selbstzweck. Die Dichtung hatte etwas zu ausschließlich Objektives und daher etwas Kaltes an sich. Die Natur war nur mit den Augen angesehen. Bei Macpherson hingegen herrschte allzu stark das Subjektive fort, und die Außenwelt verlor an Form und Umrissen. Burns verbindet den Empirismus mit der Subjektivität. Er umfaßt die Natur mit allen Organen

Digitized by Google

seines Ichs. In ihren Mittelpunkt stellt er den Menschen, stellt er sich selbst hinein. Angeschaut mit dem Auge seiner jeweiligen Stimmung, seiner Trauer oder seiner Freude, verliert sie das ewig Gleiche, Einförmige und


Song
Jessie. The Flow'r o' Dumblane.

The sun has gane down o'er the lofty Benlomond.
An' left the red clouds to preside o'er the scene,
While lonely I stray in the calm summer gloamin',
To muse on sweet Jessie, the flow'r o' Dumblane.

How sweet is the brier wi' its saft fauldin' blossom,
An' sweet is the birk wi' its mantle o' green,
Yet sweeter an' fairer, an' dear to this bosom,
Is lovely young Jessie, the flow'r o' Dumblane.

She's modest as ony, an' blythe as she's bonny,
For guileless simplicity marks her its ain,
An' far be the villain, divested o' feeling,
Wha'd blight in the bloom this sweet flow'r o' Dumblane.

Sing on thou sweet mavis thy hymn to the e'ening,
Thou'rt dear to the echoes o' calderwood glen;
Sae dear to this bosom, sae artless an' winning,
Is charming young Jessie, the flow'r o' Dumblane.

R. B.

Robert Tannahills bekanntestes Gedicht „Jessie"
in der eigenen Niederschrift des Dichters.

Typische, das sie bei Thomson besitzt. Thomson besingt den Frühling, den Morgen, Burns singt aus einer einmaligen individuellen Frühlings- und Morgenstimmung heraus. Die Farben und Formen der Natur

Digitized by Google

wechseln in jedem Augenblick. Intensiver erscheint sie in ihrer Düsterkeit und Schwermut dem Trauernden und Klagenden, lichter und froher dem Heiteren. Auch sie ist kein totes Objekt mehr, sondern zu einem lebendigen Individuum geworden. Bald kommt sie als Trösterin, bald als muntere Spielgenossin, einmal als Befreierin und Führerin, als Idealgestalt, ein anderes Mal gehüllt in Grausen. Und in das Rauschen der Blätter, das Brausen der Hochlandswasser, in die Stille der Sternennächte, in das junge Morgenlicht des Tages klingen die Gefühle des Dichters hinein, nicht wie bei Macpherson phantasierte und erschwärmte Gefühle, sondern aus dem wirklichen Erlebnis heraus geborene: die Gefühle eines feurig-sinnlichen, leidenschaftlichen Herzens, eines glücklich, eines unglücklich Liebenden, eines Fröhlichen, der die Lust der Welt beherzt ergreift, eines Trauernden, der ihre Leiden tief empfindet, eines Humoristen und eines Tragikers, eines freien, edlen Menschen, einer idealen Herrennatur. Und wie der Inhalt, so ist auch die Form eine klare und durchsichtige, eine unmittelbare und keine Schulform. Der Vers besitzt das Musikalisch-Wohllautende, Süß-Melodiöse, das den Empfindungsvers der neuen Kunst besonders kennzeichnet. Er weiß die Gefühle unmittelbar zu erregen, wie kein anderer Vers zuvor.

An Robert Burns lehnte sich eine Schule schottischer Natursänger an, welche noch tief ins 19. Jahrhundert hinein fortwirkte und viel Ausgezeichnetes hervorbrachte. Sie schuf nicht etwas Neues und kam über den Meister nicht hinaus, aber sie bewahrte viel von seinem Wesen: die Unmittelbarkeit und Tiefe im Ausdruck der Gefühle, die Frische und Fülle der Naturanschauung, das Männliche und Menschlich-Sympathische des Meisters. Der Weber Robert Tannahill (1774—1810), James Hogg, der „Ettrick Schäfer" (1772—1835), der feurige und phantasievolle Allan Cunningham (1784—1842), ursprünglich ein Maurer, und William Motherwell (1797—1835), nach Burns vielleicht der Bedeutendste, und Robert Nicoll (1814—1837) gehören ihr an. Die eigentlich englische Lyrik überwand hingegen das reflektierende, belehrend philosophische Element der Thomson-Young-Cowper'schen Poesie nicht so entschieden. Sie schleppt die Elemente der alten Verstandeskunst weiter mit sich fort und bringt sie mehr äußerlich mit dem neuen Geist in Verbindung: so George Crabbe (1754—1832), der Beschreibungen, Schilderungen, Idyllisches und Novellistisches hübsch miteinander vermischte, Samuel Rogers (1762—1855), James Montgomery (1771—1854) und Thomas Campbell, die alle noch ein gut Stück des 19. Jahrhunders an sich vorüberrauschen sehen und den großen Heros der nachfolgenden Entwickelung, Byron, zum Teil um Jahrzehnte überleben.

Digitized by Google

Die französische Poesie unter den Einflüssen des germanischen Geistes.

Der Klassicismus des 17. Jahrhunderts war die letzte große Kraftentfaltung der romanischen Rassenkunst gewesen. Und je mehr er in dieser Zeit sich auflöst und zersetzt, desto mehr dringen auch germanische Elemente in die französische Poesie ein. In dem großen seit Jahrhunderten andauernden Kampf zwischen romanischer und germanischer Rassenpoesie sinkt nun die Wagschale schwer und tief auf Seiten der letzteren herab. Diese übernimmt die Führung, welche so lange in den Händen der Franzosen und Italiener vornehmlich gelegen hatte, und beeinflußt und beherrscht die romanische Dichtung ebenso sehr, wie sie selber bisher von dieser beeinflußt war. In den Tagen der Renaissance, im Shakespeare'schen England, hatte sie sich schon einmal zu vollkommenster Selbständigkeit durchgerungen: aber sie blieb immerhin noch auf ihren Ursprungsbezirk eingeschränkt und konnte auf den romanischen Geist keine Wirkungen ausüben. Dieser verhält sich ihr schroff abweisend gegenüber und weiß überhaupt nicht viel von ihr. Ja, noch einmal kam eine Periode des Niederganges germanischer Kunst, in der sie noch einmal ihr eigenes Wesen dem Fremden zum Opfer brachte. Das ist nun vorbei. Kraftvoller erhebt sich der Germanismus, kraftvoller als auch in den Tagen der Renaissance und greift diesmal den Romanismus sogar in seinem eigenen Gebiete an und unterwirft sich ihn. Natürlich fehlt es nicht an Gegenwirkungen von dessen Seite. Bis in die jüngste Gegenwart hinein gelingt es immer wieder dem französischen Geist Einfluß auf die Ausgestaltung der germanischen Litteraturen auszuüben. Aber vielfach ist es nur ein uns ursprünglich eigenes Besitztum, das da in unsere Hände zurückgelangt, teilweise gallisch umgeformt und zugeschnitten. Sonst läßt sich im allgemeinen nur die Thatsache feststellen, daß auf dem Boden der Franzosennachahmung ausschließlich vollkommen hohle Ähren heranwachsen, die für unsere Dichtung gar keine Bedeutung besitzen: man denke an die „Poesie" des jungen Deutschland oder gar an das Lindau-Lubliner-Blumenthal'sche Sitten- und Feuilletondrama.

Von England waren die Ideen ausgegangen, welche die Gedankenwelt und die Systeme des romanischen Absolutismus im 18. Jahrhundert gründlich zerstörten und vernichteten. Und auch die radikale Ausgestaltung, welche sie in Frankreich erfuhren, weist nach den germanischen Ländern zurück. Rousseau kam aus der Schweiz und stieg aus einer Kultur hervor, welche wie die englisch-puritanische noch in den innigsten Beziehungen stand und am treuesten jene socialistisch-demokratischen Ideale bewahrt hatte, mit denen die volkstümliche germanische Reformation dem Aristokratismus der romanischen Renaissance entgegengetreten war. Rousseau's Idealismus und Utopismus, der Socialismus Gabriel de Mably's (1709—1785), dessen

Digitized by Google

Ideen sich mit denen des Genfer Philosophen so vielfach berühren, das Feldgeschrei der Revolutionäre von 1789 „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit", welches auf Europa so elektrisierend wirkte, — das alles ist zuletzt ein Ausfluß jenes germanischen Individualismus, dem schon Thomas Morus in seiner „Utopia" Ausdruck verliehen hatte. Das 18. Jahrhundert bringt den Sieg Thomas Morus' über Machiavelli, der „Utopia" über das „Buch vom Fürsten". In der Poesie siegt der germanische Einsamkeitsmensch, der sich in der Stille der Natur, in der Ruhe der Wälder und Heiden am wohlsten fühlt, über den romanischen Salonmenschen, der germanische Familiensinn über den romanischen Gesellschaftssinn. Der Germane lehrt die europäische Kunst, anstatt der romanischen Pose und Deklamation das Einfache und das Schlichte zu suchen, das innerlich Wirkungsvolle statt des äußerlich Pomphaften und Glänzenden. Er erschließt die Kunst dem Gemüt, dem Gefühl und dem Zauber heimlichen Stimmungslebens, wie sie bisher in dieser Tiefe und Reichhaltigkeit die Weltlitteratur noch nicht besessen hatte.

Das große Streben der französischen Poesie in diesem Zeitabschnitt geht dahin, all diese germanischen Elemente sich anzueignen und zugleich den Klassicismus zu überwinden. Aber dieser war wesentlich eine Schöpfung nationalen Geistes. Hier hatte er seine vollkommenste Ausgestaltung erfahren, er entsprach der geistigen Volksbeanlagung und dem französischen Charakter, er hatte die ganze Kultur tief durchdrungen, und so war es für Frankreich am schwersten, ihn zu überwinden. Es dauerte bis ins 19. Jahrhundert hinein, bis der Klassicismus diese seine stärkste Festung übergab. Aber der germanischen Kultur konnte das Land nicht mehr entraten. Es mußte sich deren stärkerem Geist beugen. Unter deren Einfluß gehen allmählich Umformungen und Umwälzungen in der Volksseele vor sich, welche diese nach und nach fähiger machen, das Wesentliche des germanischen Geistes und der von ihm getragenen neuen Entwickelung zu verstehen. Fürs Erste kann sie freilich wesentlich nur nachempfinden und nachahmen, und es fehlt daher der Poesie dieser Zeit an der rechten Schöpferkraft. Sie besitzt nur eine untergeordnete Bedeutung. Sie macht eine Periode durch, wie sie oft unsere Kunst durchgemacht hat, wenn sie dem Ausland sich unterwerfen mußte.

Im Anfang ist es natürlich wesentlich die englische Litteratur, aus welcher der französischen die germanischen Elemente zuströmen, und die deutsche Poesie spielt eine große Rolle erst im 19. Jahrhundert. Aber selbst ihre bescheidenen Anfänge genügen schon, die alte Geringschätzung, der noch Mauvillon 1740 Ausdruck gegeben hatte, gründlich zu beseitigen. Zwanzig Jahre später empfahl sie Fréron schon den jüngeren Dichtern als Muster: „Die Engländer und nach ihnen die Deutschen besitzen jene Kraft des Herzens, welche ein Erbteil des Genies ist." Selbst die Kunst der „Bremer Beiträge" fand bereits großen Beifall und Geßner sogar einen

Digitized by Google

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Erfolg, daß er an allgemeiner Beliebtheit selbst Molière und Racine überflügelte; Rousseau, Diderot, Grimm, Turgot begeisterten sich an ihm, und man darf sagen, daß er, als ein Vorläufer André Cheniers und damit der neufranzösischen Romantik, zur Erneuerung der französischen Kunst und Dichtung ein Wesentliches beitrug. Der Fabeldichter und Gellertschwärmer Dorat verkündete in seiner „Idée de la poesie allemande" die Bedeutung der deutschen Poesie: „Was die deutschen Dichter immer vor allen vorteilhaft unterscheiden wird, das ist eine Kraft der Naivetät, welche mit ihren Sitten und ihrer Empfindsamkeit zusammenhängt, die sie in der Betrachtung jener Schule des Genies, schöpfen. Die meisten ihrer Werke, ohne zu starken Mitteln zu greifen, rühren uns, stimmen uns rein und führen zuletzt jene köstlichen Thränen herbei, welche von Herzen kommen und welche der Geist nie entlockt; die deutschen Dichter sind nämlich einfach und wahr, sie schildern eine reine, edle und menschenfreundliche Seele."

In der Verstragödie, deren feierliche Haltung und Würde am wenigsten des klassicistischen Stiles schien entbehren zu können, behauptete sich der alte Geist am stärksten. Voltaire's Nachahmer, La Harpe, Marmontel, de Belloy (1727—1755), der patriotische Dramen aus dem Mittelalter schrieb, Lemierre (1733—1793), Chateaubrun (gest. 1775) und Ducis (1733—1816), der letzte Nachzügler, halten sie aufrecht. Doch das innere Leben ist entschwunden, und wenn auch die Tragödie nicht ganz unbeeinflußt von den Stimmungen der Zeit bleibt, so reicht es doch nur so weit, die klassicistischen Elemente langsam zu zerstören. Voltaire bereits hatte Shakespeare's Einwirkungen erfahren, und Ducis brachte den großen Briten sogar schon auf die französische Bühne, freilich arg entstellt und klassicistisch entnervt. Marmontel (1723—1799), Voltaire's Schüler, als Kritiker sehr viel bedeutsamer denn als Dramatiker und Verfasser geschichtlicher Tendenzromane und neben La Harpe (1739—1863) der hervorragendste Litterarhistoriker, erschütterte durch seine Angriffe Boileau's Stellung. Die Voltaire'sche Tragödie war ihrem ganzen Wesen nach nüchterner und prosaischer als die Corneille-Racine'sche. Man empfindet an dem alten Stil schon eine gewisse Überschwänglichkeit. Auch die Schauspielkunst sucht ihn mehr der Einfachheit und Natürlichkeit anzunähern, den der bürgerliche Geschmack predigte. Henri Louis Lekain (1728—1778), seit 1732 Mitglied des „Théâtre français", bezeichnet diese Wendung. Er erregte die Bewunderung seiner Zeitgenossen, als er den steifen, abgezirkelten Bewegungen der alten Schule einen bewegteren Gestus und ein leidenschaftliches Mienenspiel entgegenstellte und kräftiger das Gefühlvolle hervorhob.

Henri L. Lekain.

Digitized by Google

Das Gefühlvolle, zum Thränenselig-Sentimentalen verweichlicht, herrschte in dem bürgerlich-moralischen Rühr- und Familiendrama, das von Destouches und Lachaussée angebahnt, in Diderots „natürlichem Sohn" (1757) und in seinem „Familienvater" (1758) jetzt zur höchsten Ausbildung gelangte. Diderot griff zugleich mit großer Schärfe, als ein Geistesverwandter Lessings, sowohl die klassische Tragödie wie auch das klassische Lustspiel kritisch an und deckte mit all seinem Feinsinn und Tiefblick ihre Mängel auf. Dieser Franzose predigte die vollkommene Auflehnung und spricht wie ein germanischer Kritiker, denn woran er sich stößt, daran hatte sich gerade immer der germanische Geschmack, selbst ein John Dryden gestoßen. Er vermißt eine echte und wirkliche Leidenschaft und tadelt das Kalt-Höfische, Gemachte und Gezierte der Gefühle, er wirft der alten Kunst Erfindungsmangel vor und vor allem den Mangel an Lebenswahrheit. Diderot steht auf gleichem Boden wie Richardson und im großen ganzen der englischen Poeten dieser Zeit überhaupt. Es ist ohne Frage ein platter, schwungloser Realismus, der Realismus der Mittelmäßigkeit, der jetzt zunächst zum Ausdruck kam. Das Alltägliche und Gewöhnliche, das er stets vor Augen sieht, nimmt er für das einzig Wirkliche, und unter dem Ausdruck Wahrheit versteht er nichts als diese Normalwirklichkeit. Diese Normalwirklichkeit findet Diderot in der klassicistischen Kunst so gut wie gar nicht dargestellt. Sie kennt nur das ausgeprägt Komische und Tragische, aber im Alltagsleben herrschen die grauen Mischstimmungen vor. Da zankt und versöhnt man sich, aber man schlägt sich nicht gleich tot. Das große, das vollkommenste Drama ist daher, welches am meisten Wahrheit enthält, das heißt, am getreuesten die Alltagswirklichkeit darstellt. Das wäre recht schön und gut, aber in der Geschichte des Geisteslebens spielt seit jeher der alltägliche Mensch so gut wie gar keine Rolle, und die Kunst ist nie von den alltäglichen Geistern gefördert und weitergebracht, sondern von den großen, die Masse überragenden Einzelmenschen und Originalköpfen. Einen Abschluß nach oben hin konnten Diderot und sein empfindsames, moralisches Familiendrama nicht bringen. Es war die Linie Cumberland, Kotzebue, Iffland, die er absteckte. Es bedurfte jedoch für die neue Kunst einer tieferen Auffassung des Begriffes „Wahrheit", bevor sie sich zur Höhe entwickelte. Jedenfalls aber wirkte dieser Diderot'sche Realismus, der noch immer tief in den einseitigen Boileau'schen Anschauungen steckt, daß die Kunst nichts als Nachahmung der Natur sei, befreiend und aufklärend gegenüber der Verlogenheit, dem pseudo-idealistischen Geflunker und der inneren Leerheit der klassicistischen Verfallspoesie. Er erzeugte insofern thatsächlich eine Wahrheitspoesie, als er nur das darstellen wollte, was diese bürgerlich-familiären Poeten wirklich geistig und seelisch in sich trugen: nüchtern-schwunglose, alltägliche Gedanken und Empfindungen, sentimentale Rührstimmungen, ehrbar moralische und tugendhafte Gesinnungen, während

Digitized by Google

Französischer Empfangssaal des 18. Jahrhunderts.

der Klaſſicismus vielfach noch einen Heroismus und eine Größe heuchelte, von der er in Wirklichkeit gar nichts beſaß oder ſeine Ideen in eine wirklich künſtleriſche Geſtaltung gar nicht mehr umzuſetzen wußte. Diderot that den entſcheidenden Schritt und ſetzte an Stelle des äußerlich formaliſtiſchen Schriftſtellerverſes der Voltaire'ſchen Poeſie, der innerlich bereits Proſacharakter angenommen hatte, um der „Wahrheit“ willen die Proſa ſelber. Und dieſe entſprach auch am vollkommenſten dem Proſageiſt des neuen Familiendramas. Die Dichtung hatte einen feſten Grund gewonnen, von dem ſie inhaltlich wie formal zu Höherem und Edlerem wieder emporſteigen konnte. Michel Jean Sedaine (1719—1797), der mit ſeinem „Philoſophen, ohne es zu wiſſen“ (1765) den durchſchlagendſten Erfolg erzielte, ſchloß ſich Diderot eng an. Verdienſte erwarb er ſich zugleich durch ſeine Singſpiele und Operetten, zu denen ein Philidor, Monſigny und Gretry die Muſik verfaßten. Charles Simon Favart (1710—1792) arbeitete mit gleichem Beifall auf demſelben Gebiete, und Favarts Gattin, Marie Juſtine Benedikte Duronceray (1727—1772), die ausgezeichnetſte Soubrette der Zeit, verkörperte in ihrem Perſönchen den Geiſt dieſer Operette, den echten Rokoko-Puck, der die Mode der Zeit mitmacht, den Salon verläßt und aufs Land hinausgeht, um dort das naive und ach ſo kokette Landmädchen zu ſpielen. Und auch ſie macht in Realismus und tritt in Bäuerinnenkoſtüm auf, freilich in einem ſehr feſttäglichen Salon-Bäuerinnenkoſtüm, aber die Zeitgenoſſen waren entzückt von dieſer großen Revolution, und wenn ſie ſich an den pikant naiven ländlichen Singſpielen Monſieur Favarts und am Geſang und Spiel der Madame Favart erheiterten, da glaubten ſie im innigſten Bunde mit der Natur und der Wahrheit, mit der Einfalt und Einfachheit zu ſtehen.

Madame Favart.

Richardſon ward durch die Überſetzung des Abbé Prévoſt, des Verfaſſers der „Manon Lescaut“, bald in Frankreich bekannt und rief eine tiefgehende Bewegung hervor, die am ſtärkſten in Rouſſeau's „neuer Heloiſe“ zum Ausdruck kam. Der Rouſſeau'ſche und Diderot'ſche Roman vermiſcht die belehrenden Erörterungen und das Tendenziöſe des Voltaire'ſchen „roman philosophique“ mit den Gefühlspredigten Richardſons. Überhaupt überwindet der franzöſiſche Roman weniger als der engliſche den ſchriftſtelleriſch-feuilletoniſtiſchen und wiſſenſchaftlichen Geiſt, ob er nun wie der Rouſſeau-Diderot'ſche geiſtvolle Unterhaltungen und Abhandlungen über das zeitgenöſſiſche, geſellſchaftliche, litterariſche und künſtleriſche Leben bietet oder gleich dem ſogenannten hiſtoriſchen Roman in der Ferne und in der Fremde ſeine Stoffe ſucht, wie etwa der Abbé Jean Jacques Barthélemy (1716

bis 1795), der, auf langjährigen Studien aufbauend, in ſeiner „Reiſe des jungen Anacharſis“ ein kulturgeſchichtliches Gemälde des alten Hellas in der Zeit ſeiner höchſten Blüte entwarf und damit den neuen Griechenkultus des 18. Jahrhunderts förderte.

Auch die Lyrik kam nicht über das Beſchreibende der Thomſon'ſchen Landſchaftspoeſie hinaus. Der Marquis de Saint Lambert (1707—1803) folgte in ſeinen „Jahreszeiten“ getreu den Spuren des Engländers, ebenſo wie der Kardinal Pierre de Bernis (1715—1794), den größten Beifall aber fanden die gleichartigen Poeſien des Abbé Delille (1738—1813). Den altklaſſiciſtiſchen, froſtigen Odenſtil pflegte „unentwegt“ Ponce-Denis Ecouchard Lebrun (1729—1807), während Florian (1755—1794), der auch hiſtoriſche Romane („Wilhelm Tell“, „Numa Pompilius“), Idyllen und Luſtſpiele ſchrieb, ſowie Dorat (1734—1780), der Freund und Bewunderer der deutſchen Poeſie, Lafontaine's Fabelpoeſie fortſetzen, ohne freilich den Altmeiſter zu erreichen.

Agréez le respect du citoyen persécuté,
Caron Beaumarchais

Beaumarchais.
Nach einem Stich von Wachsmut.

Digitized by Google

Kurz vor Ausbruch der französischen Revolution erscheinen zwei Werke, in denen die französische Kunst dieser Zeit auf ihrem Gipfel steht und von denen jedes je eine der beiden großen Geistesströmungen des Jahrhunderts zusammenfaßt: 1784 „Figaro's Hochzeit" von Beaumarchais und 1787 Bernardin de St. Pierre's „Paul und Virginie". Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799), ein geborener Pariser, besitzt das gleiche, glänzende und bewegliche Talent, wie in England Sheridan, und beide sind ähnliche kecke Abenteuer- und Konquistadorennaturen, wie sie in Zeiten großen Umsturzes auftauchen. Beaumarchais ist fortwährend in allerhand Händel verwickelt, bei denen er sich bald beschmutzt und bald als gefeierter Heros, als Vorkämpfer für die Gerechtigkeit, als Ritter ohne Furcht und Tadel dasteht. Er weiß aus allem seinen Vorteil zu ziehen. Er liebt die Unruhe, den Lärm und die Zerstörung, bei denen immer am meisten für ungenierte, lebensdurstige Gesellen von seinem Schlage abfällt. Sein natürlicher Platz ist bei der Opposition. Er kann nicht schwärmen und sich begeistern und versteht und weiß daher auch nichts von ihren positiven Idealen, aber er kann niederreißen, die herrschenden Mächte mit dem Florett anspringen und ist dabei um so gefährlicher, als diese den Gegner gar nicht so recht erkennen und durchschauen. Dieser Bürger, der so boshafte Streiche gegen den Aristokraten führt, besitzt selber zu viel von den Lebemannsmanieren und Anschauungen des Aristokratismus, er ist Figaro, weil er sich zu seinem Bedauern früher nicht die Mühe gab, als Graf Almaviva geboren zu werden. Er hat sich als Abenteurer einen Platz im Salon selber erobert. Die großen Herren und Damen, welche „Figaro's Hochzeit" im königlichen Schlosse zu Trianon spielten, glaubten nur ein amüsantes Lustspiel aufzuführen, eine Fortsetzung des früheren Lustspiels des Dichters

LA FOLLE JOURNÉE,

OU

LE MARIAGE DE FIGARO

Comédie en cinq Actes, en Prose,

PAR M. DE BEAUMARCHAIS.

Représentée pour la première fois par les Comédiens Français ordinaires du Roi, le Mardi 27 Avril 1784.

En faveur du badinage
Faites grace à la raison Vaud. de la Pièce

AU PALAIS-ROYAL,

Chez RUAULT, Libraire, près le Théâtre, N° 216.

M. DCC. LXXXV.

Faksimile des Titelblattes der Original-Ausgabe von Beaumarchais' „Figaro's Hochzeit".
(S. Le Petit, a. a. O.)

Digitized by Google

„Der Barbier von Sevilla“, in dem der Graf Almaviva eine ganz erträgliche Rolle ſpielt und Figaro nur den ſchlauen Diener ſeines Herrn macht. Sie atmeten mit Freude die altgewohnte Luft des pikanten und ſchlüpfrigen Rokoko und überhörten all den boshaften Spott Figaro's, des Mannes aus dem dritten Stand, der auf ſeine geiſtige Überlegenheit pocht, welche die höfiſch-ariſtokratiſche Welt zu Falle bringt. Beaumarchais beſitzt wie Sheridan alles, um ein geiſtreiches, effektvolles Luſtſpiel zu verfaſſen, das in allem, was es giebt, vollendet iſt. Und es giebt ſehr viel, nur auch nichts recht Eigenartiges und Tiefes. Es iſt aus jenem ekleticiſtiſchen Geiſte geboren, den auch die großen Genien beſitzen, er vereinigt und faßt zuſammen, er giebt eine Maſſe von Vorzügen, nie läßt der Reiz und die Wirkung nach, und nirgendwo trifft man auf etwas Seichtes und Verfehltes, aber es iſt nicht aus der Originalität, der Ichkraft des Genies geboren, es iſt etwas Gemachtes und Erſonnenes, nichts Geſchöpftes und Hervorquellendes. Der kritiſche und negierende Verſtand des 18. Jahrhunderts, der Geiſt Voltaire's und der Encyklopädiſten lebt in „Figaro's Hochzeit“, dem beſten franzöſiſchen Luſtſpiel des Jahrhunderts, das Sheridans geſellſchaftlich-moraliſcher Satire die politiſche Satire zugeſellt. — der Rouſſeau'ſche Gefühlsidealismus, die ganze Rouſſeau'ſche Gedankenwelt beherrſchten die zartere, ſentimentale Poeſie Bernardin de St. Pierre's (1737—1814), wie ſie in der „Indiſchen Hütte“ und künſtleriſch am reinſten in dem idylliſchen Romane von der rührenden Liebe zweier unſchuldiger Naturkinder „Paul und Virginie“ zum Ausdruck kommt. So geiſtreich kompliziert, ſo beweglich und erfindungsreich in der Intrigue das Beaumarchais'ſche Luſtſpiel, ebenſo einfach und ſchlicht iſt die Handlung des Bernardin de St. Pierre'ſchen Romans. Die Abneigung gegen das Künſtliche und Gemachte der Civiliſation drängt auch den äſthetiſchen Formenſinn zur Einfachheit und Naivetät. In der wundervollen, realiſtiſchen und poeſiedurchfloſſenen Schilderung der tropiſchen Landſchaft von Isle de France, welche der Dichter während ſeines Aufenthaltes als Ingenieur dort-

Scene aus Beaumarchais' „Figaro's Hochzeit“.
Akt III, Scene 15. (Zeitgen. Illuſtration.)

Bernardin de St. Pierre.

Digitized by Google

j'ai l'honneur de saluer, mon aimable confrère.
je le prie de m'envoyer incessament un
exemplaire du Mercure. je desire y voir la
place ou vous avez renfermés les extraits de mon
Drame de la mort de Socrate. je remettrai
en même tems au porteur de l'exemplaire un
de ces extraits, afin que l'imprimeur ne perde
pas de tems. j'en enverrai tous les mois un
semblable et peut être deux.
mes respects a Madame Legouvé.
je compte rejourner à Paris encor une huitaine
de jours. j'irai à la campagne dont je ne
reviendrai guere que vers le commencement
du mois prochain. pendant ce tems là je
mettrai la dernière main au discours de reception
dont je suis chargé
on me trouve tous les jours chez moi jusqu'à
onze heures du matin
salut et prosperité Bernardin De Saint Pierre
a paris le 14 Sept^bre 1807
rue Belle Chasse N° 15

Faksimile eines Briefes von Bernardin de St. Pierre vom 14. September 1807.
(E. Chavannes. A. a. O.)

selbst aus eigener Beobachtung kennen lernte, steht die Naturdichtung der Zeit auf ihrer Höhe. Diese träumerisch-schwärmerische und empfindsame Poesie ist ebenso aus der Sehnsucht nach einer neuen Zeit und Kultur geboren, wie das Beaumarchais'sche Lustspiel aus dem Geist, der zerstörend gegen die Vergangenheit sich wendet.

Digitized by Google

Um- und Rückschau über die geringeren Litteraturen des 18. Jahrhunderts.

Die Weiterentwickelung der italienischen Litteratur. Die Herrschaft des Klassicismus. Maffei. Das Musikdrama, Zeno und Metastasio. Die Aufklärung in Italien. Die Satire, Parini, Casti. Das bürgerlich-realistische Lustspiel. Goldoni. Das Märchenlustspiel Gozzi's. Durchbruch germanischer Einflüsse. Die spanische Poesie unter der Herrschaft des französischen Geistes. Von Luzan bis L. Moratin. Melendez Valdes, die Schule von Salamanca und der Einfluß germanischer Elemente. Iriarte. Die Portugiesen. Die nordgermanischen Litteraturen. Rückblick auf die ältere Entwickelung. Die Reformation und der Beginn einer Litteratur in den Nationalsprachen. Die Renaissancepoesie in Schweden und Dänemark-Norwegen. Arrebo, Stjernhelm und ihre Zeitgenossen. Der Marinismus. Die französischen Einflüsse und der Klassicismus. Der Beginn einer national-volkstümlichen Kunst. L. Holberg. Die Aufklärungsbewegung. Das Dalin'sche Zeitalter in Schweden. Der Kampf zwischen den französischen und englisch-deutschen Einflüssen der aristokratischen und bürgerlichen Poesie. Johannes Ewald. Karl M. Bellman. Die slavischen Litteraturen unter der Herrschaft der romanisch-germanischen Kultur. Rückblick auf die ältere Entwickelung. Die Hussiten in Böhmen und ihre Litteratur. Der Humanismus und die Renaissance in Böhmen und der Verfall der tschechischen Litteratur. Ragusa und die serbokroatische Poesie in den Jahrhunderten der Renaissance. Die Renaissance und die Anfänge der polnischen National-Litteratur. J. Kochanowski und seine Zeitgenossen. Polen unter der Herrschaft der Jesuiten. Die Anfänge der neueren russischen Litteratur unter Peter I. Das 18. Jahrhundert. Die Aufklärungsbewegung in Polen und in Rußland. Das Zeitalter Katharina's II. Die Ungarn.

Die führenden Kulturstaaten des 18. Jahrhunderts sind England, Frankreich und Deutschland. Hier wirken die eigentlich schöpferischen und bahnbrechenden Geister, welche mit ihren Ideen ganz Europa erobern und die Bildung des Abendlandes umgestalten. Die Bedeutung der englischen, französischen und deutschen Denker und Dichter reicht weit über die Grenzen ihrer Heimatsländer hinaus, während Italiener, Spanier und Portugiesen, die kleineren germanischen und die slavischen Völker sich mehr aufnehmend verhalten. Sie folgen den Spuren jener und nehmen regen Anteil an der großen Geistesarbeit der Zeit. Es treten tüchtige, zum Teil glänzende Talente unter ihnen auf, aber diese schlagen keine neuen Bahnen ein, sie bereichern die Blütenfülle, aber sie erzeugen keine neue Entwickelung. Ihre Bedeutung ist daher mehr eine eingeschränkt nationale. Sie wirken segensreich für die

Digitized by Google

Bildung ihres Volkes, ohne entscheidenden Einfluß auf die von ganz Europa zu gewinnen. England und Frankreich legten den Grundstein der neuen Kultur, Deutschland vollendet und krönt das Gebäude. Dort geschieht mehr für die Kritik und Negation des Alten, während die eigentlich neue Kunst nur mehr in einem knospenartigen Zustand uns entgegentritt; Deutschland aber pflückt die Blüten und reifen Früchte vom Stamm. Es steht auch zeitlich am Schluß der Entwickelung. Damit weist es wieder in die Zukunft hinein und streut Samen aus, der erst in dem nächsten Jahrhundert keimt und aufgeht. So kommt es denn, daß innerhalb dieses Zeitabschnittes noch bei den in der Nachhut folgenden Kulturstaaten zweiten Ranges die französischen und die englischen Einflüsse, namentlich die ersteren, vorherrschen, und es mag daher, bevor sich unsere Aufmerksamkeit den leuchtenden Gipfeln der neuen Kultur zuwendet, in flüchtiger Skizzierung ein Bild von den litterarischen Zuständen entworfen werden, wie sie im übrigen Europa rings um Frankreich, England und Deutschland herrschten.

Die italienische, spanische und portugiesische Poesie im 18. Jahrhundert.

Italien fesselt nächst jenen Ländern vor allem den Blick. Wohl ist die glänzende Heldenrolle von ehedem ausgespielt, und unter dem Druck der spanischen Fremdherrschaft, des staatlichen und kirchlichen Despotismus, längst beraubt der Großmachtstellung, die es einst im europäischen Handel behauptete, verarmte es, verkümmerte geistig und seelisch. Aber die Erinnerung an die Vergangenheit lebte fort, die Denkmäler schönerer Tage ragten in die Gegenwart hinein, und nie sank die Bildung so tief wie in Spanien. Dieses konnte auch die italienischen Besitzungen nicht festhalten, und sie kamen infolge des Erbfolgekrieges zu Beginn des Jahrhunderts unter das immerhin mildere Joch Österreichs. Der Friede von Aachen (1748) aber beschränkte auch die österreichische Herrschaft auf die Lombardei und Mantua, und das Land, zerfallend in verschiedene Fürstentümer und Republiken, war wenigstens im großen Ganzen, wenn auch nicht durch besonderes eigenes Verdienst, von der härtesten Form der Fremdherrschaft befreit. Wichtiger war es, daß sich das Volk innerlich groß und stark machte, nicht nur selbständig zu erscheinen, sondern es in der That zu sein, nicht nur äußerlich und in politischer Hinsicht, sondern geistig und seelisch. Das dauerte freilich noch geraume Zeit.

Schon die „Arkadia“ hatte sich dem französischen Einfluß erschlossen und gegen den Stil Marini's geeifert. Völlig verschwand dieser auch aus der italienischen Poesie, als der regelstrenge verständige Geist des Klassi-

Digitized by Google

cismus ſich herrſchend feſtſetzte. Mit ihm kam wie überall der Franzoſenkultus auf, und ſelbſt in die Sprache drangen die fremden galliſchen Elemente ein. Die „Merope“ des Marcheſe Scipione Maffei (1675 bis 1755) bezeichnet den Höhepunkt, zu der ſich die nach Corneille-Racine'ſchem und nach antikem Muſter aufgebaute Tragödie zahlreicher Dramatiker in der erſten Zeit erhob. Maffei übte freilich Kritik an den franzöſiſchen Meiſtern und wollte nicht als ihr Nachahmer gelten; dieſe waren ihm noch nicht „antik“ genug, und er ſtrebte nach noch größerer Einfachheit, wobei noch mehr Härte und Sprödigkeit herauskam, noch größerer Mangel an Phantaſie und Gefühl. Im Weſen blieb aber alles beim alten. Der Weg zu der großen Effektſcene des Stückes, da Merope den vermeintlichen Mörder ihres Sohnes ermorden will, der ihr Sohn ſelber iſt, führt geradeaus und iſt dabei kahl und leer wie eine Chauſſee. Immerhin kommt die „Merope“ den beſſeren Werken der franzöſiſchen Bühne vollkommen gleich. Durch Apoſtolo Zeno (1668—1750) und Pietro Trapaſſi, der ſich als Dichter Metaſtaſio (1698—1782) nannte, erlebte jedoch das klaſſiciſtiſche Drama in Italien eine entſcheidende Umwandlung. Es verband ſich mit der in Italien zur großen Blüte gelangten Opernmuſik, welche ſich die ganze europäiſche Bühne erobert hatte. Zeno wollte eine Reform der Text-

Apoſtolo Zeno.

Digitized by Google

bücher zu dieſer Muſik, wollte ihnen Größe, Würde und Bedeutung verleihen und hob allerdings den Wert des Opernlibretto, als er das heroiſch-pathetiſche Weſen der franzöſiſchen Tragödie in dieſes hineintrug, antike und geiſtliche Stoffe behandelte, voll edler und feierlicher Gefühle. Aber das Drama vermochte ſich, an die Muſik gekuppelt, nicht mehr frei und ſelbſtändig zu entwickeln. Es konnte dieſer zu viel überlaſſen und verkümmerte in dem, was die Dichtung mit beſonderer Kraft, die Muſik nur ſchwächlich zum Ausdruck bringen kann: im Ideenleben, in der Charakteriſtik, in der reichen Ausmalung des Seelenlebens, in der Schilderung der Außenzuſtände. Metaſtaſio, der über fünfzig Jahre lang für die italieniſche Hofoper in Wien Texte über Texte ſchrieb, legte noch mehr den Schwerpunkt auf die lyriſchen Elemente und gab damit dem Opernbuch freilich eine noch höhere Vollendung als der trockenere und ſchwungloſere Zeno, aber der dramatiſche Geiſt verging dabei erſt recht. Er, Metaſtaſio, ſchrieb hübſche, wohllautende und melodiöſe Verschen, die den Zeitgenoſſen weich und ſchmeichleriſch ins Ohr klangen, beſaß er doch ſelbſt ein ſanftes, friedfertiges, epikureiſches Gemüt und Sehnſucht nach weichem Kiſſen und zärtlichen Wohlgerüchen. Die höfiſch-ariſtokratiſche Poeſie des Klaſſicismus verſank in Italien ganz in einer faulen capuaniſchen Behaglichkeit, gab es doch hier nichts von großen Ruhmesthaten, an denen ſich noch der Hof und die Geſellſchaft Ludwigs XIV. erheben und ſtählen konnten.

Pietro Metaſtaſio.
Nach einem Stich von Bollinger.

Schärfere Lüfte wehten ſchon, als der ariſtokratiſch-liberale Klaſſicismus, als die Aufklärungsideen herüberdrangen, als man von der Notwendigkeit politiſcher Reformen zu reden anfing und es wagte, die öffent-

lichen Zustände überhaupt einmal wieder zu betrachten und zu prüfen. Juristen, Nationalökonomen, Pädagogen treten in den Vordergrund und sprechen von sehr vernünftigen und praktischen Dingen, von der Verbesserung der Finanzverhältnisse, von der Hebung des öffentlichen Unterrichtes, von den Gefahren, die dem Staate von der Kirche her drohen. Antonio Genovesi, „der Erlöser des italienischen Verstandes“ (1712 bis 1769), machte sein Volk mit Leibnitz und mit Locke bekannt. Der Venetianer Francesco Algarotti (1712-1764), der Freund Voltaire's, gab eine populäre Darstellung der Newton'schen Lehren, und wenn dieser sich völlig französiert hatte, so kam in dem gewandtesten und einflußreichsten Journalisten, dem Kritiker und Satiriker Gasparo Gozzi (1713—1786) der englische Moralismus und zugleich ein lebhaftes national-patriotisches Empfinden zum Durchbruch. Er wies wieder auf die halb vergessene ernste Größe Dante's hin und kämpfte in seiner dem Addisonschen „Spektator“ nachgebildeten Zeitschrift für eine sittliche und geistige Gesundung der Nation.

Giuseppe Parini.
Nach einem Stich von Bollinger.

Das Verständige, der kritische und belehrende Geist, das Satirische, Moralische und Tendenziöse, das ganze Wesen der Schriftstellerpoesie prägt sich auch in der italienischen Dichtung aus. Giuseppe Parini aus der Nähe von Mailand (1729—1799) verspottet in seinen Satiren mit feiner und beißender Ironie das faule müßiggängerische Leben der Aristokratie, dem Tag und Nacht in Wohlleben und lauter Kleinigkeiten, in geistiger und seelischer Leere zerrinnen. Hier wie in seinen Oden kämpft er in dem reformatorischen Sinn der Zeit für Tüchtigkeit des Charakters, Männlichkeit der Gesinnung, für die nationale Wiedergeburt mit innerem Ernst und sucht

auch mit seinen versi sciolti die Form von ihrer Starrheit und steifen Gebundenheit zu befreien, während Giambattista Casti (1721—1802) zu jenen Schwankenden gehört, die sich einmal auf die Seite des Lüsternen und Pikanten werfen und die üppigsten Rokokohistörchen erzählen, und ein anderes Mal drastisch und derb gegen die faulen Zustände in Staat und Gesellschaft losziehen.

Ein heller Glücksstern leuchtete dem italienischen Lustspiel, als dessen Reformator Carlo Goldoni aus Venedig (1707—1793) erschien. Der spanische Geschmack, die Nachahmung Lope de Vega's, welche lange in Italien geherrscht, hatten sich abgewirtschaftet; zuletzt waren nur noch wüste Verzerrungen zu stande gekommen, die dem auf das Vernünftige und Geregelte gerichteten Geist als völlig absurd erschienen. Die herrschende Stellung nahm die commedia dell' arte ein mit ihren dem Schauspieler überlassenen Improvisationen, stehenden Masken, Harlekinsstreichen und derben Zoten, mit ihren Späßen um des Spaßes willen. In Venedig hatte sie der Abbate Chiari mit Fetzen der alten commedia erudita zu einem merkwürdig stillosen wunderlich geschmacklosen Ungeheuer ausstaffiert. Gegen sie eröffnete Goldoni den Kampf. Er kommt von Molière her, und er hat den Geist der moralisierenden, bürgerlichen und familiären Komödie der Engländer und Franzosen in sich aufgenommen. So nimmt er Anstoß an den vulgären Roheiten, Zweideutigkeiten und Unanständigkeiten der Volksbühne, an der Komik, die nur Lachen erregen will, aller Wirklichkeit und Möglichkeit ins Gesicht schlagend, den offenen Blödsinn zusammenhäuft, und an der Starrheit der stehenden Masken. Kurz und gut, er will das Lustspiel statt des Schwankes, den Witz der Geistes- und Herzensbildung; er trägt ein ideelles Leben in die Komödie hinein, er kommt als ein ernster Mann, der uns über unsere Thorheiten und Verkehrtheiten zum Lachen bringen, uns moralisch reinigen und unsere Laster züchtigen will. Die Komik entspringt aus einer Gegenüberstellung der Ideale und der Wirklichkeit. Die künstlerische Menschendarstellung soll jene feinere und wahrere Sinnlichkeit der Natur, jene schärfere Individualisierung tragen, wie sie in der Molière'schen Komödie herrschte. Goldoni war ein Theaterpraktiker, ein nicht eben tiefer Geist und ohne alle Rücksichtslosigkeit des Genies. Einer der großen Vielschreiber, gab er dem herrschenden Geschmack noch vielfach nach und arbeitete dann und wann noch immer mit den stehenden Figuren, die er verurteilte. Und es war zum Teil auch kein Schade für ihn, daß er mit einer derben Posse kämpfen und auf die Lachlust der Menge Rücksicht nehmen mußte. Er entfremdete sich infolgedessen ebensowenig wie Molière ganz dem Volkstümlichen, und er verfiel nicht so sehr, wie das englische und französische Drama, ins bloße Moralisieren, ins weinerlich Rührende. Er bewahrte sich eine wirkliche Komik und einen natürlichen Witz.

Digitized by Google

Carlo Goldoni.
Nach einem Gemälde von J. B. Piazzetta gestochen von M. Pitteri.

Eine schärfer ausgeprägte politisch-satirische Tendenz geht ihm ab. Aber er läßt doch die Gesinnungen und Bestrebungen des dritten Standes verspüren. Er schildert im künstlerischen Stil des bürgerlichen Alltags-

Digitized by Google

realismus die bürgerliche Welt und ihre Sitten. Seine Menschen haben alle etwas Philiströses und Dumpfes in sich. Ihre Sittlichkeit und Moral schlägt keine tiefen Wurzeln. Ein beschränkter, kleinherziger Egoismus, ein praktisch-verständiges Nützlichkeitsstreben leitet sie. Ihre Thorheiten und Schwächen strafen sich an den Verlegenheiten und Widersprüchen, in welche sie hineingeraten; was ihren Stolz ausmacht, wird verlacht, bis sie in sich gehen und Besserung geloben.

Carlo Gozzi.
Nach einer Zeichnung von Bertoldi gestochen von Endner.

Goldoni erwuchs ein Gegner und glücklicherer Nebenbuhler um die Gunst des Publikums in dem Grafen Carlo Gozzi (1718-1801), dem jüngeren Bruder Gasparo Gozzi's. Auch er erhob die commedia dell' arte in eine höhere, künstlerische Sphäre, indem er ihre burlesken Clownspäße und Improvisationen, sie in den Hintergrund drängend, in ein rein phantastisches aus heiteren und ernsteren Elementen gemischtes Märchenspiel verwob. Das war eine nicht unberechtigte Reaktion der freischaffenden Künstlerphantasie gegen den Goldonischen Alltäglichkeits- und Nüchternheits-Realismus und dessen am Boden kriechenden Wirklichkeitsfanatismus. Es lebte da wieder etwas auf von der bunten Welt der altspanischen Komödie und des romantischen Epos der Renaissancezeit Ariost'schen Geistes, das tiefen nationalen und volkstümlichen Empfindungen entgegenkam. Gozzi erschien als Nachzügler der alten aristokratischen Poesie, welche die neue bürgerliche Poesie mit ihrem Spott übergoß und den Zeitgeist überhaupt, das Nüchterne und Rationalistische, das Philiströse angriff und sich sogar bis zur philosophischen Satire auf die Weisheit der Encyklopädisten verstieg. Im Grunde aber war bei ihm das Märchen nur ein bunter Schein und verdankte seine Gunst eigentlich einem viel niedrigeren und roheren Volksgeschmack als das Goldoni'sche Lustspiel. Es blieb eine leere Form und Äußerlichkeit, welche dem Inhalt widersprach, und dieser innere Widerspruch führte auch Gozzi zu der künstlerischen Ironie, von der die späteren Romantiker so viel sprachen, auf welche Gozzi hinweist und die ihn denn auch auf den Schild erhoben. Aber jetzt wie später konnte die Ironie nichts

Dauerndes erzeugen. Seinem ganzen Wesen nach verkörpert Gozzi genau wie Goldoni das Platt-Nüchtern-Verständige, das allen geringeren Geistern des 18. Jahrhunderts anhängt. Sein Verstand und seine Phantasie taugen zu nichts weniger als zur Märchendichtung. In der Luft des Rationalismus konnte diese nur unlebensfähige, rasch abfallende Blüten erzeugen.

Seit der Mitte des Jahrhunderts war der aufgeklärte Despotismus auch in Italien zur Fürsten- und Regentenweisheit geworden. Klarer offenbart sich das neue Ideenleben, erweitert und vertieft sich und stellt nachdrücklicher seine Forderungen. Die Denker, wie Cesare Beccaria (1738—1794), der mit seinem berühmten Werke „Über Verbrechen und Strafen" die Abschaffung der Tortur bewirkte, der schwärmerische Gaetano Filangieri (1752—1788), der Marquis Posa Italiens, welcher mit feuriger Zunge die Humanitätsideale verkündete, haben sich mit schwärmerischen Gefühlen durchtränkt. Das germanische Gemüt dringt erobernd ein. Der Graf Alexandro Verri (1741—1816) schrieb shakespearisierende Tragödien, Melchiore Cesarotti (1730—1808) übersetzte Ossian, und die Ossianisten erschienen selbst unter dem blauen Himmel Italiens, der so ganz all dem schottischen Nebelspuk widersprach, in Scharen, Bertóla (1753—1798) und Carlo Denina (1731—1813) machten ihre Landsleute mit der deutschen Litteratur bekannt. Die Reformen im Staatsleben wecken das italienische Volk aus seiner trägen Ruhe und aus der Gleichgiltigkeit, mit der es bis dahin alle Schmach der öffentlichen Zustände ertragen hatte. Die Politik dringt in die Poesie ein und verleiht ihr ein scharf ausgeprägt tendenziöses Gepräge, das sie für lange hin, weit bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein behält.

Auch das weit tiefer noch gesunkene Spanien erwacht allmählich aus seinem Geistesschlaf. Männer erscheinen, die mit Schrecken erkennen, wie weit es an Bildung hinter den übrigen Völkern zurückgeblieben ist, und gerade aus den Klöstern kommen einige Tapfere, welche die in Verdummung und Fanatismus verkommene Nation zu heben suchen: so der Benediktiner Mönch Benito Geronimo Feijoo y Montenegro (1701—1764), der wieder ein gründlicheres und besseres Wissen verbreitete, und der Jesuit José Francisco Isla (1703—1781), welcher die Kanzelberedsamkeit zu heben suchte und in seinem Roman „Geschichte des berühmten Predigers Bruder Gerundio de Campazas" mit aller Ironie das Kloster- und Mönchsleben der Zeit geißelte. König Karl III., ein schwärmerischer Verehrer Friedrichs II., nahm sich diesen zum Muster und arbeitete mit den besten Absichten an der Aufklärung seines Volkes. Die Dichtung rankte sich an den Spalieren des französischen Geistes empor. Ignacio de Luzan (1702—1754), der spanische Boileau, begründete die Herrschaft des klassicistischen Geschmacks und der französischen Schule, welche die gründlichste Mißachtung der alten, nationalen Poesie Lope de Vega's und Calderons lehrte und zur sklavischen Nachahmung

Digitized by Google

der einzig giltigen Muſter Corneille, Racine und Molière aufforderte. In ſeinem Geiſte bereiteten noch andere kritiſch und theoretiſch den Boden vor, bis es ſich allmählich auch ſchöpferiſch zu regen begann. Nicolas Fernando Moratin der Ältere (1737—1780) nimmt mit ſeinen Trauerſpielen unter den älteren Franzoſennachahmern den erſten Rang ein, ihr Beſtes aber brachte die Schule gegen Ende des Jahrhunderts vor: in den Luſtſpielen des reichbegabten Leandro Moratin des Jüngeren (1760—1828), des Sohnes Nikolas Moratins, der wie Goldoni von Molière ausging und für Spanien das bürgerlich-moraliſche und realiſtiſche Luſtſpiel begründete, das wir ſeinem Weſen nach bereits kennen lernten.

Leandro de Moratin.

Die herbe Verurteilung der Kunſt der ruhmreichſten, nationalen Vergangenheit durch die franzöſiſche Schule konnte nicht ohne Widerſpruch bleiben. Aber die Patrioten mußten ſich an zornigen Ausfällen und an einer höhniſchen Kritik der franzöſiſchen Klaſſiker und ihrer Nachahmer genügen laſſen. Auf ſeiten der Gegner ſtand der herrſchende Zeitgeiſt, die ganze Kultur, das Gedanken- und Gefühlsleben drängte zu jener Kunſt hin, und es fehlte die Seele, aus welcher eine Poeſie im Sinne Lope de Vega's und Calderons hätte hervorblühen können. Es vermag doch niemand, ein und zwei Jahrhunderte einfach aus der Geſchichte herauszuſtreichen. Ganz gegen ihre Anſchauungen ſchrieben die Nationalen dort, wo ſie ſchöpferiſch auftraten, ſelber wieder klaſſiciſtiſch. Die luſtigen Zwiſchenſpiele, in denen der fruchtbare Ramon de la Cruz (geb. 1731) in den Tagen

des älteren Moratin das französische und französierende Drama vortrefflich parodierte und das niedere Volksleben auf die Bühne brachte, sind daher die gelungensten Erzeugnisse dieser Schule.

Die ersten Wellen der neuen Geistesbewegung, welche die Herrschaft des alten Klassicismus zerstörte und auch den Nüchternheiten des bürgerlichen Moralismus und Realismus ein Ende machte, drangen gegen Ende des Jahrhunderts nach Spanien herüber. Die lebendigere, sinnlichere, phantasiefrohere und gefühlvollere Kunst, die mit ihr emporkam, besaß von Natur aus größere Neigungen für das Wesen der altspanischen Dichtung und stand in ihrem Charakter ihr näher. Und so kam jene nationale Schule schließlich doch noch zu ihren Rechten. Moratin der Jüngere richtete heftige Angriffe gegen den Lyriker Juan Melendez Valdes (1754—1817) und brandmarkte ihn vor allem als Gongoristen, was in den Augen des echten Klassicisten natürlich der schwerste Vorwurf war. Er kämpfte damit als Vertreter des Alten gegen die neue Kunst, die bereits aus der Schule der Franzosen in die Schule der Germanen, namentlich der Engländer übergegangen war und die Naturempfindung, das Gefühlvolle und Sentimentale, aber auch das tiefer Gedankenvoll-Philosophische suchte und die Zukunft für sich hatte. Das Heitere, Anakreontische und Gefühlsweiche lag Melendez allerdings besser als das Grüblerisch-Nachdenkliche, und er wurde gequält und dunkel, wenn er zu viel reflektierte. Als erster Vorbote der romantischen Poesie besaß Melendez ein tieferes Verständnis für den Zauber der altspanischen Schule, andererseits aber lebte auch noch genug vom klassicistischen Geist in ihm; die „Schule von Salamanca", als deren Führer er dastand, predigte daher die Versöhnung der nationalen und französischen Partei. Die besten jüngeren Köpfe können ihr insofern zugerechnet werden, als jeder einzelne sich bald mehr dem klassicistischen Geschmack, bald mehr der neuen germanisierenden Kunst zuneigte. So der bekannte Gaspar Melchior de Jovellanos (1744—1810), einer der edelsten Staatsmänner des damaligen Spaniens, ein trefflicher Poet und Prosaiker, José de Cadalso (1741—1782) und Thomas de Iriarte (1750—1791), welch letzterer der großen Vorliebe des moralisierenden 18. Jahrhunderts für die Gattung der Fabel entgegenkam, der spanische Lafontaine und Gellert. Nur ist er nicht so liebenswürdig wie diese beiden, vielmehr ein streitsüchtiger Geselle, der mit besonderer Vorliebe in seinen Fabeln litterarische Polemik treibt.

Die portugiesische Poesie folgte getreu den Wandlungen des spanischen Geschmacks. Die Renaissancepoesie schloß der feinsinnige und geistreiche Lyriker Antonio Barbosa Barcellar ab, der letzte Petrarchist und Nachzügler des Camoeñs, dann brachen Marinismus und Gongorismus auch hier ein, und es folgten wie überall die Arkadier. Der französische Klassicismus beherrschte das 18. Jahrhundert. Er gipfelt in den Lustspielen des Antonio José da Silva und in den Oden des Francisco Manoel de

Nascimento (1734—1819); aber der echteſte Poet, der wie Melendez Valdes in Spanien als der erſte Sturmvogel der Romantik des 19. Jahrhunderts gelten kann: Manoel Maria Barboſa de Bocage aus Setubal (1766—1805) iſt bereits berührt vom Hauche der neuen germaniſchen Kunſt der Gefühlsinnigkeit.

Der Kampf des Germanismus und Romanismus in den nordgermaniſchen Litteraturen.

Die Dichtung der nordgermaniſchen Reiche, Dänemark, Norwegen und Schweden, hat eine ähnliche Entwickelung durchgemacht wie die deutſche Poeſie. Unter dem Druck fremden Geiſteslebens ſtehend, hat ſie ſich erſt in der neuen Zeit zu einer perſönlichen Eigenart durchgerungen. Die deutſche Kultur übte von früh auf einen beherrſchenden Einfluß aus, und von hierher kamen die großen Bewegungen, welche das Geiſtesleben zu verſchiedenen Malen umgeſtalteten. Die Deutſchen übermittelten den nordiſchen Stammesbrüdern die Früchte der allgemeinen europäiſchen Bildung, ſie brachten ihnen das Chriſtentum, die Reformation und die Renaiſſance, ſowie die Aufklärung, und in ihren Händen lag daher auch öfter eine Macht vereinigt, welche die Abneigung der im Lande ſelbſt Geborenen weckte. Die deutſche Kultur war ſelber lange genug vom romaniſchen Geiſte beherrſcht, und ſo kam es, daß auch in den nordgermaniſchen Ländern das germaniſche Eigenartsleben unterdrückt und der Kunſt ein ſtärkerer Ich-Charakter verſagt blieb. Doch kamen dafür von Deutſchland auch die großen Anſtöße, welche auch die nordiſchen Völker aus dem Schlummer erweckten und auf ihr innerſtes Weſen ſich beſinnen ließen: die Reformation und die Humanitätspoeſie vom Ausgange des 18. Jahrhunderts. Ebenſowenig wie in Deutſchland, konnte in den nordiſchen Ländern der urſprüngliche Raſſengeiſt zerſtört werden; er erhält immer neue Nahrung, er wächſt und wird ſtärker, je mehr das Volk von unten herauf drängt, ſein Recht auf Bildung heiſcht, je mehr ſich dieſe ausbreitet und das Bildungsmonopol der herrſchenden und bevorzugten Kaſten und Stände durchbrochen wird. Ein feſtes Band verknüpft trotz politiſcher Reibereien und Eiferſüchteleien, trotz der Verſchiedenheit der Sprachen das deutſche Volk mit den nordgermaniſchen Völkern: geiſtig haben ſie immer zuſammengeſtanden und können nicht anders als zuſammenſtehen. Gemeinſam haben ſie unter dem Druck fremder Kultur gelitten und ihrer Segnungen ſich erfreut, in gemeinſamer Arbeit ſich dieſe angeeignet und mit ſich verſchmolzen, bis das urſprüngliche Ich rein und kräftig zum Durchbruch kam und das Fremde und äußerlich Erlernte überwunden hatte.

In ihrem ganzen Weſen hat der Charakter dieſer Völker und daher auch ihre Kunſt ſo gut wie alles gemeinſam; die Poeſie der Nordgermanen beſitzt für uns etwas vollkommen Vertrautes, wie unſere eigene. Sie iſt dieſelbe in den Gefühlen und Stimmungen, in der Art der Phantaſie und der Weltauffaſſung. Der eine oder der andere Zug tritt beherrſchender hervor; bei den Schweden mehr ein ſinnliches, heiteres, lebensfrohes Element, das auch wohl ſeine geſchichtliche Urſache hat in der langen Herrſchaft des Ariſtokratismus, welche auf das Volk ähnlich wirkte, wie bei uns im 18. Jahrhundert das künſtleriſche Treiben des Dresdener Hofes auf die ſächſiſche Bildung, — bei den Dänen mehr ein weiches, träumeriſches Element, Herzlichkeit, Friſche und Natürlichkeit, — bei den Norwegern das Düſtere, Schwermutsvolle, Nebelumwogte: aber das geht auf keine Gegenſätze zurück, ebenſowenig wie die provinzialen Verſchiedenheiten in unſerer eigenen Poeſie. Keine dieſer Litteraturen beſitzt das immerhin etwas einſeitig Verkümmerte der niederländiſchen Dichtung. Vielmehr überraſchen die nordgermaniſchen Völker bei dem geringen Umfang ihres Sprachgebietes und bei der Kleinheit der Volkszahl durch den vielfachen und abwechslungsreichen Charakter ihrer Poeſie und durch die Fülle der künſtleriſchen Talente, welche ſie hervorgebracht haben. Die großen, dichteriſchen Fähigkeiten der germaniſchen Raſſe ſind offenbar bei dieſen Stämmen beſonders ſtark ausgeprägt. Tief wurzelt hier das Bildungsbeſtreben, ſteht doch heute die allgemeine Volks- und Schulbildung droben beſonders hoch, höher als irgendwo anders.

Die altgermaniſche norwegiſch-isländiſche Skaldenpoeſie*) welkte gegen Ende des 14. Jahrhunderts ab, als die neue chriſtlich-lateiniſche und mittelalterliche Bildung ſich vollkommen feſtgeſetzt hatte. Ebenſo wie in Deutſchland ſchlug dieſe dem Raſſeneigenartsgeiſt tiefe Wunden, die erſt langſam in einer jahrhundertelangen Entwickelungszeit verharſchten. Die „dönsk tunga“, die Sprache, in welcher dieſe Skaldenpoeſie abgefaßt war, erhielt ſich nur auf dem fern abgelegenen Island, wo ſie bis auf den heutigen Tag fortlebte, ohne beſonderen Änderungen unterlegen zu ſein. In Norwegen ward ſie verdrängt durch das Däniſche, als beide Länder zu einem einzigen Staate zuſammenſchmolzen. Sprachlich zerfallen die nordgermaniſchen Litteraturen daher in eine neuisländiſche, eine gemeinſame däniſch-norwegiſche und eine ſchwediſche Litteratur; ſeit dem Jahre 1814 marſchieren allerdings wieder Dänemark und Norwegen politiſch nebeneinander getrennt her, die Schriftſprache blieb aber weſentlich dieſelbe, und erſt die jüngſte große Litteraturbewegung in Norwegen zeitigte entſchiedenere Beſtrebungen, die Schriftſprache mit ſtarken Elementen des Norwegiſch-Mundartlichen zu durchſetzen. Lange Zeit dauerte es jedoch, bevor die nationalen Sprachen in der Litteratur überhaupt zur Geltung gelangten. Auch zu den Nordgermanen kam das Chriſtentum aus der Fremde und

*) Siehe Band I, Seite 607 ff.

Digitized by Google

ſuchte, wie es in der Natur der Dinge lag, das alteinheimiſche Weſen auszuroden und von der Wurzel aus umzugeſtalten. Die Geiſtlichkeit ſonderte ſich vom Volke ab und ſetzte ſich in den ausſchließlichen Beſitz der neuen Bildung, durch welche ſie es beherrſchte. Die lateiniſche Sprache, in der ſie ihr Wiſſen niederlegte, riß die Nation auseinander, und die, welche ſie nicht durch eine mönchiſche Bildung ſich aneigneten, waren verhindert, an der Kulturarbeit teilzunehmen. Sie wurden in eine Dunkelheit hinabgedrängt, aus der ſie ſich allmählich erſt wieder befreien konnten. Die lateiniſche, vorwiegend gelehrte und prieſterliche Litteratur dauerte in ſo gut wie unumſchränkter Herrſchaft bis zu den Tagen der Reformation. Der Name des Saxo Grammaticus (12. Jahrhundert), deſſen „Gesta Danorum" zu den hervorragendſten Geſchichtswerken des Mittelalters gehören, leuchtet am ſtrahlendſten aus dieſer Zeit hervor. Die internationale Ritterpoeſie wirft einiges ſpärliches Strandgut ans Ufer, Reimchroniken und ähnliche Dinge tauchen hier und da auf, und man könnte an ein völliges Erſterben der Dichtkunſt glauben, wies nicht die ſogenannte „Volkspoeſie" uns auf die Stellen hin, wo die eigentlichen Poeten dieſer Zeit lebten. Sie bewahren lebendige Erinnerungen an die Religionspoeſie der Vorzeit, ſchaffen die Götter zu Helden und Rittern um und ſingen von großen Ereigniſſen der Zeit, von den Kämpfen der Fürſten, des Adels und des Volkes. Bald taucht die Wunder- und Zauberwelt mit Feen und Elfen auf, bald die Welt der Wirklichkeit. Hier iſt eine große und echte Raſſeneigenartspoeſie daheim, eine Poeſie der Urſprünglichkeit, der Natur und Wahrheit. Aber dieſe nationale Poeſie galt nichts bei den herrſchenden Klaſſen, nichts bei den Gelehrten. Sie wurde nicht aufgezeichnet, ſondern erhielt ſich nur durch mündliche Überlieferungen. Die Namen der Dichter ſind verloren gegangen, ihre Geſänge im Laufe der Zeit vielfach entſtellt worden und nur in einzelnen Bruchſtücken bewahrt worden. Erſt die großen litterariſchen Revolutionen des 18. und 19. Jahrhunderts weckten ſie zu neuem Leben auf.

Die Reformation wandte, ſolange ſie eine volkstümliche Bewegung blieb, der nationalen Sprache alle Aufmerkſamkeit zu. Die Schranken, welche das Volk bisher von der Bildung trennten, ſollten niedergeriſſen werden. Chriſtjern Pederſen (1480—1554), der Vater der däniſchen Litteratur, der wie Luther zum Volke zu reden wußte, begründete die däniſche Schriftſprache, Hans Tavſen (1494—1561), das Haupt der Kirchenverbeſſerer, Peder und Niels Plade waren im gleichen Sinne religiöſer, ſittlicher und geiſtiger Volksbildung und Volksaufklärung thätig, wie in Schweden Olaus und Laurentius Petri (1499—1573) und Laurentius Andreä. Freilich ebenſowenig wie in Deutſchland zog auch in den nordgermaniſchen Ländern die Poeſie großen Nutzen aus dem neu erweckten Geiſtesleben. Hier wie dort erhielt ſich die gelehrte Dichtung, und nur in

Digitized by Google

der geistlichen Psalmen- und Liederdichtung verriet sich dann und wann ein ursprünglicheres Empfinden. Die ersten Versuche auf dramatischem Gebiete gehören zur Art der biblischen Schulkomödie, die bis ins 18. Jahrhundert hinein dauerte und später auch der Behandlung antiker und einheimischer Geschichtsstoffe sich zuwandte; Johannes Messenius (1579—1637), der hervorragendste schwedische Historiker dieser Zeit, schrieb eine Reihe derartiger Dramen aus der Geschichte seines Vaterlandes. An der großen wissenschaftlichen Arbeit des 16. und 17. Jahrhunderts haben die Nordgermanen bedeutsam Anteil genommen; hervorragende Forscher, Astronomen, Mathematiker, Physiker und Mediziner gingen aus ihren Reihen hervor, doch es muß hier genügen, den Namen Tycho de Brahe's zu nennen. Das Studium des nordischen Altertums und der alten Poesie erwachte und wurde zugleich in Dänemark, Schweden und auf Island eifrig betrieben. Das 17. Jahrhundert umschließt die große Ruhmeszeit Schwedens, die Zeit seiner höchsten politischen Machtentfaltung unter Gustav Adolf und Karl XII., welche wie alle schwedischen Regenten dieser Zeit die wärmste Empfänglichkeit für Kunst und Wissenschaft besaßen und allen Schutz ihr angedeihen ließen. Die Bestrebungen der deutschen Poesie, sich die Errungenschaften der Renaissance anzueignen, pflanzten sich nach Norden fort. Wie in Dänemark Anders Arrebo (1587—1637), so führte in Schweden Georg Stjernhjelm (1598—1672) die große Umwälzung herauf, die sich für uns an den Namen Martin Opitz anknüpft. Ihr Verdienst liegt wesentlich auf formalem Gebiete, indem sie die neue Metrik begründeten, doch fehlte es beiden auch nicht an poetischen Fähigkeiten und an Sinn für das Volkstümliche. Auch auf Island zeigt sich ein neues poetisches Regen und Bewegen: der Psalmendichter Hallgrim Pjetursson (1614—1674) und der frische, humorvolle Idylliker Stephan Olafsson (1620—1688) stehen am Eingangsthor der neuisländischen Dichtung. Die noch immer gelehrte Renaissancepoesie des 17. Jahrhunderts beschränkte sich wie in Deutschland wesentlich auf die Nachahmung fremder Muster und brachte auch jetzt noch keine Eigenartsschöpfungen hervor. Es fehlte nicht an ursprünglicheren Talenten, wie es in Dänemark der Dichter geistlicher Lieder Thomas Kingo (1674—1704), der beste Poet dieser Zeit, und Peder Daß (1647—1709) waren, die sich über das Schulmäßige und den reinen Formalismus der Zeit zum Ausdruck echteren Gefühlslebens emporzuheben wußten. Der nüchterneren, antikisierenden Schule trat die Schule Marini's, Hoffmannswaldau's und Lohensteins zur Seite, die am besten der Schwede Gunno Dahlstjerna (1661—1709) vertritt. Lasse Lucidor (1640—1674), der „Unglückliche", ging im Wirtshausleben zu Grunde. Seine ungekünstelte und schlichtere Natur stand im Widerspruch zu dem herrschenden formalistischen Geist der Gelehrten- und der schwulstigen, höfisch-aristokratischen Poesie. Er sucht das Innigere, Gemütvoller-Einfache, ohne das Rohe und Platt-

Digitized by Google

Volkstümliche überwinden zu können. Den Mariniſten folgen die Klaſſiciſten franzöſiſchen Geſchmacks, wie der witzige Israel Holmſtröm (1660—1708), der Erotiker und Idylliker Jakob Freſe (1691—1729), die Dramatiker Urban Hjärne (1641—1724) und Iſak Börk (geſt. 1701), die ſich an Corneille anlehnten. Die beiden letzteren waren die treibenden Kräfte des Upſalaer Schloß- und Studententheaters, auf welchem in den Jahren von 1660—1690 überſetzte und einheimiſche Werke in Scene gingen.

Das 18. Jahrhundert bringt endlich die Anfänge einer nationalen volks- und eigentümlichen nordiſchen Kunſt und ſprengt den Bann der gelehrt-akademiſchen und formaliſtiſchen Kunſtverſuche. Ludwig Holberg, geboren am 3. Dezember 1684 zu Bergen in Norwegen und geſtorben am 29. Januar 1754, gehört zu den erſten großen Erneuerern der germaniſchen Poeſie, und die kleine däniſch-norwegiſche Litteratur überholt durch ihn für eine Spanne Zeit die große deutſche. Ein längerer Aufenthalt in England, eine mehrjährige Reiſe, die ihn nach Paris und Rom geführt, ernſte, wiſſenſchaftliche Arbeit hatten ſeinen Geſichtskreis erweitert, ihn zu der Höhe der Zeitbildung emporgeführt und ihn deutlicher all das Enge und Dumpfe, das Lächerliche und Kleine, das den heimatlichen Zuſtänden anhaftete, empfinden laſſen. Der Wind der Aufklärung ſchwellt ſeine Segel. Skeptiſch und ironiſch ſteht er der Welt gegenüber, durch und durch ein rationaliſtiſcher und kritiſcher Geiſt ohne jeden Sinn für Pathos, für Erhebendes und Erhabenes, ohne Schwung und Wärme des Gefühls, und um ſo ſcharfäugiger, das Verkehrte und Thörichte an Menſchen und Dingen zu durchſchauen. Sein Talent liegt eingeſchloſſen im Witz und in der Komik. Er ſchafft noch nicht aus dem Innern des germaniſchen Kunſtgeiſtes heraus und überhaupt nicht aus einem innerlichen und großen, rein dichteriſchen Schöpfungsdrange. Er ſucht das Moraliſche, Nützliche und Praktiſche. Aber ſein bürgerlicher, ſtofflicher und Alltäglichkeitsrealismus, vorweiſend auf den Roman der Engländer, findet den Weg von der Nachahmung zur Selbſtbeobachtung, aus der Studierſtube und der Gelehrſamkeit zum Volkstümlichen, von dem Formalen zum Inhaltlichen, aus dem verſchwommenen Kosmopolitiſch-Allgemeinmenſchlichen zum National-Individualiſtiſchen. Die große Periode ſeines Schaffens fällt in die Jahre von 1722 bis in die Anfänge der dreißiger Jahre, als die franzöſiſchen Schauſpieler Capion und Montaigu in Kopenhagen, das außer den jetzt veralteten Schulkomödien bis dahin nur Theateraufführungen in franzöſiſcher, italieniſcher und deutſcher Sprache kennen gelernt hatte, ein däniſches Nationaltheater leiteten und neben Überſetzungen namentlich franzöſiſcher Dramen auch däniſche Originaldramen zur Darſtellung brachten. Für dieſe Bühne ſchrieb Holberg, ſeinen Ausgang von Molière nehmend, ſeine beſten Luſtſpiele; witzige und komiſche, von friſchquellender Laune und guter Satire durchſetzte Sittenbilder aus dem bürgerlichen und familiären Leben des zeitgenöſſiſchen Dänemark, noch

Digitized by Google

unreif im Aufbau und in der Entwickelung der Handlung, aber reich an einer Fülle lebendig gezeichneter Charaktertypen, des Auslandsgecken, des gelehrten Narren, des politischen Kannegießers, der kleinstädtischen Klatschbasen ꝛc. Die deutsche Litteratur, die bis dahin der nordgermanischen nur gegeben, empfängt jetzt zum erstenmal von dort zurück, und es war nur ein günstiger Einfluß, den Holberg damals auf unsere deutsche Bühne ausübte.

Nach einem Gemälde von Roſelin gestochen von Haas.

In die großen Geisteskämpfe der Zeit hineingezogen, entwickeln auch Dänemark, Norwegen und Schweden zunächst keine eigentliche dichterische Schöpfungskraft. Die erste Jahrhundertshälfte ist vor allem der Aufklärung der Vernunft, der kritisch-wissenschaftlichen Arbeit, der Hebung der allgemeinen Bildung durch moralische Zeitschriften, encyklopädistische Werke und ähnliches

gewidmet. Die aristokratisch-freigeistige Tendenzpoesie des französischen Spätklassicismus, die kalte und trockene, nüchtern-verständige und äußerlich formalistische Schriftstellerdichtung Voltaire's wurde namentlich in Schweden von einer Reihe höfisch-aristokratischer Poeten gepflegt, begünstigt von den Liebhabereien der aufgeklärten Königin Luise Ulrike, welche sich, wie ihr Bruder Friedrich der Große, dem französischen Geist ganz ergeben hatte. An der Spitze dieser schwedischen Klassicisten stand Olof von Dalin (1708—1763), während später die gelehrte Hedwig Charlotta Nordenflycht (1718—1763), die Grafen Gustav Philipp Creutz (1731—1785) und Gustav Fredrik Gyllenborg (1731—1808) aus dieser Schar hervorragen. Auch der zeitlich erste Romanschriftsteller des Landes, der frömmelnde und moralisierende Jakob Henrik Mörk (1714—1763), ging von französischen Vorbildern aus. Die Gunst des Hofes und der vornehmen Gesellschaft stützte den Klassicismus, als schon ringsum in den germanischen Ländern eine neue Kunst aufgegangen war, welche jenem in innerster Seele widerstrebte. In den Tagen des großen Kunstmäzens Gustavs III. hielten Henrik Kellgren (1751—1795) und Karl Gustav of Leopold (1756—1829) ihn aufrecht, und der erstere vor allem, ein verständiger, kritischer Kopf, besaß von all den Klassicisten immer noch das beste poetische Empfinden und Geschmack genug, die Poesie des Verstandes und des Witzes mit Anstand zu vertreten. Der arme Leopold hingegen erlebte noch ihren vollen Zusammenbruch und bildete in den Tagen der Romantik so eine Art litterarischer Vogelscheuche, um von dem Witz und Hohn der Jungen als Typus und abschreckendes Beispiel der Vergangenheitskunst hingestellt zu werden.

Der französischen Schule trat die englisch-deutsche und nationale entgegen. Während in Schweden die höfisch-aristokratische Gesellschaft und ihr Geschmack das Übergewicht behauptete, herrschte in der dänischen Litteratur der Geist und das Empfinden der bürgerlichen Welt vor; das lebendigere, religiöse Empfinden, den Idealismus des Fühlens, den Sinn für das Große und Erhabene hatte die Aufklärung, vielfach verquickt mit der Frivolität und der üppigen Genußsucht des Adels, nicht so wie dort zersetzt und zerstört. Keinen anderen Dichter des Auslandes verstand und feierte dieses Dänemark so sehr wie den seraphischen Klopstock, und auch nach Island wirkte er herüber. Jón Torlakssón (1744—1819), in dieser Zeit der hervorragendste Poet der ultima Thule, übersetzte ihn und Milton. Der Norweger Christian Braumann Tullin (1728—1765) schrieb im Geiste der beschreibenden Naturpoesie der Engländer, und sein Landsmann Johann Hermann Wessel (1742—1785) parodierte mit Witz und Komik in seinem „Trauerspiel" „Liebe ohne Strümpfe" die französische Tragödie, welche neben dem nationalen und volkstümlichen Lustspiel Holberg'scher Richtung auf der dänischen Bühne fortlebte. Wessel ist einer der Vertreter des nordischen Spaßes und Witzes, und die Dramatiker Wibe, Wiwet, Tode, de Falsen, Oluffen

Digitized by Go

gehören in seine Nähe; das Beste nach Holberg aber schuf auf diesem Gebiete Peter Andreas Heiberg (1758—1841) einer der radikalen Revolutionäre vom Ausgange des Jahrhunderts, der in seinen scharf satirischen Sing- und Lustspielen und Liedern die national- und demokratisch-volkstümlichen Empfindungen zum Ausdruck brachte. Auch in Schweden erhob sich Widerspruch gegen die kalte Form- und Regelpoesie der französierten Aristokratie. Olof Bergklint (1733—1805) hatte dem deutschen Geiste Bahn gebrochen, die Phantasie und Leidenschaft des wilden Bengt Lindner (1758—1793), der dem Trunke erlag, standen im klassenden Gegensatz zu dem Wesen des Klassicismus, und der glühende Schwärmer für Freiheit und Humanität, Thomas Thorild (1759—1808), trat als ihr entschiedenster Gegner auf und öffnete die Thore für die nachkommenden Romantiker.

In der Lyrik Johannes Ewalds (1743—1781) gipfelt nach dem Empfinden der Dänen ihre Poesie des 18. Jahrhunderts, in Schweden nimmt nach dem allgemeinen Urteil Karl Michael Bellman (1740 bis 1795) den ersten Rang ein. Beide kommen aus dem Volke hervor und beide wurzeln im heimisch-nationalen Wesen. Aber beide besitzen sehr verschiedene Temperamente. Ewald ist in der Luft des Pietismus groß geworden und hat von Klopstock seine stärksten Anregungen empfangen, Bellman wuchs in dem leichtfertigen und genußsüchtigen Stockholm auf, das unter der Herrschaft des entarteten, sittenlosen Adels das Leben sinnlich auszukosten gelernt hatte. Und unter dem romantischen Phantasten, dem prachtliebenden Gustav III., welcher als großer Mäcenas ein reges Interesse für Dichtkunst, Theater und Musik an den Tag legte, war es mit der Moral gerade nicht besser geworden. Ewald kämpfte lange mit der bittersten Lebensnot und brachte einige Zeit sogar in einem Armenhospital zu, körperliche Leiden und eine unglückliche Liebe bestärkten den Ernst und die Schwere seines Wesens; der fröhliche Bellman kam aus dem Wirtshaus und von den Weibern nicht fort und erfreute sich der wärmsten Gunst seines Königs, der am französischen Geschmack herangebildet, als Epikureer und Lebemensch, wenn nicht für die Form, so doch für den Inhalt der Poesie des schwedischen Volkssängers das lebhafteste Verständnis besaß. Ewalds biblische und nationale Dramen „Adam und Eva“, „Rolf Krage“, „Balders Tod“ entbehren freilich des dramatischen Lebens und der Charakteristik. Der Dichter ist durchaus Lyriker und beschreibender, malerischer Poet, auch in seinem besten Werk, dem dramatischen Bild aus dem dänischen Küstenleben „Fiskerne“; und diese Lyrik von festgedrungener, schöner Form, kraft- und schwungvoll, auf das Große und Erhabene gerichtet, ernst und würdig, verkörpert in dieser Zeit die nordgermanische Ehrbarkeit und Tüchtigkeit. In Bellmans improvisatorischen Gesängen, in denen Musik und Text innig zusammengehören, in den Wein- und Trinkliedern, den humoristischen Genrebildern aus dem Volksleben pulst die übermütige und derbe

Digitized by Google

germaniſche Lebensluſt, die auch aus Fieldings Geſtalten atmet, aber bei dem Schweden nicht ganz frei iſt von den Fäulnisſtoffen der Zeit. Die Anakreontik des 18. Jahrhunderts ſteht hier künſtleriſch wohl auf ihrer

C. M. Bellman.
Nach einer Lithographie von J. H. Strömer.

Höhe. Sie beſitzt einen genialen Zug und ſchlägt in abwechslungsreichen Tönen an unſer Ohr: bald feurig-leidenſchaftlich, bald zärtlich-liebenswürdig, und auch ein Ton der Schwermut und der Verzweiflung dringt dumpf aus den Frivolitäten, Cynismen und Frechheiten hervor, und etwas Tapferes, Männliches hat der Rokoko-Üppigkeitsgeiſt auch nicht unterdrücken können.

Die slawischen Länder unter der Herrschaft der romanisch-germanischen Kultur. Die Anfänge der ungarischen Litteratur.

Einen entscheidenden Einfluß haben die slawischen Völker bis zum heutigen Tag auf die Ausgestaltung und Entwickelung des europäischen Geisteslebens noch nicht ausgeübt. Was an originalen Kräften auf dem Boden der Rassenseele schlummert, ist noch nicht im Lichte einer höheren Kultur herangereift. Keimartig ruht es im dunklen Schoß der Erde und erst in unserem Jahrhundert sind hier und da einige Stengel und Blätter emporgeschossen. Aber das reichte noch immer nicht so weit, die Bildung eigenartig umzugestalten und auf neue Ziele hinzulenken. Die große Masse des Volkes hat hier noch kein Wort mitsprechen können und nur die bevorzugtesten Stände, die Priester und die gelehrte Kaste, die Aristokratie und das Bürgertum, in weit engerer Beschränkung als im Westen, erschlossen sich hier einer höheren Geisteskultur. Aber die Bildung dieser Klassen war stets eine internationale und beschränkte sich auf die Aufnahme des westeuropäischen romanisch-germanischen Charakters. Sie hat die erste Stufe der entschiedensten Nachahmung bis in unser Jahrhundert hinein noch nicht überstiegen und das höhere Ich- und Persönlichkeitsgepräge nicht angenommen. Sie empfing alles, aber sie prägte es noch wenig um und sie gab kaum etwas wieder. Die Höhe der slawischen Bildung hing bisher ganz davon ab, ob und inwieweit man sich der westlichen Kultur hingab und unterwarf, von der Mannigfaltigkeit der Beziehungen, in der man zu ihr stand, und von der Bereitwilligkeit, mit der man sie aufnahm. In der älteren Zeit besteht ein litterarisches Leben nur in den westlich-slawischen Ländern, welche schon durch die Gleichheit des kirchlichen Bekenntnisses weit enger mit der romanisch-germanischen Welt als mit dem griechisch-katholischen, slawischen Osten verbunden waren. Rußland liegt wie eine tote Wüste da, bis unter dem Zaren Peter die ersten Pioniere des Westens dort ankommen und den Boden zu beackern anfangen. Allein die Polen hatten überhaupt die Fähigkeit und Kraft besessen, ihre politische Selbständigkeit zu bewahren und ein nationales Reich zu begründen, und waren so im Besitz jener ersten notwendigsten Freiheit, aus der ein geistiges Ich hervorgehen kann. Freilich gehört zur Blüte eines wahrhaft individualistischen Geisteslebens noch weit mehr als eine nur politisch-nationale Selbständigkeit, und die glänzendste staatliche Machtentfaltung kann mit einer geistigen Fremdherrschaft verbunden sein.

Noch einmal suchten die Tschechen gegen Ausgang des Mittelalters das Joch der Deutschen von sich abzuschütteln und entzündeten einen der furchtbarsten Kriege, der jahrelang von ihnen mit der außerordentlichsten

Digitized by Google

Hartnäckigkeit und Widerstandskraft ausgekämpft wurde. Er flammte auf an den Fackeln, welche den Scheiterhaufen des Johannes Huß in Brand gesetzt hatten. Aus dem alten Feindschaftsgefühl und nationalen Haß, den der Böhme gegen den Deutschen hegte, läßt sich, wie panslawistische Geschichtsschreiber versucht haben, die Stärke der hussitischen Bewegung unmöglich erklären und auch nicht allein aus den religiös-kirchlichen Reformbestrebungen, aus dem Haß gegen das verkommene Priestertum. Es war ein Volksaufstand, der all jene socialistischen und kommunistischen, urchristlichen Ideale predigte, welche auch bei uns in den Tagen Luthers wach wurden. Und bei dem mannigfachen Dunkel, das diese Bewegung noch umschleiert, läßt sich wohl kaum unterscheiden, was in den hussitischen Ideen nationalslawischen Ursprungs war und was auf die germanische Kultur zurückging, von der die tschechische Bildung damals schon völlig durchsättigt war. Eine theologische, religiöse und religiös-politisch-sociale Kampf- und Streitlitteratur, in deren Mittelpunkt die lateinischen Schriften des Johannes Huß selber stehen, machte das wesentliche Ergebnis der Zeit aus. Die Poesie schrieb Satiren und Spottgedichte, religiöse Hymnen und Lieder, Reimchroniken und Einzelberichte von den Ereignissen in lateinischer und tschechischer Mundart und auch ein lange Zeit dem großen Hussitenführer Ziska zugeschriebenes Schlachtlied hat sich erhalten, an dem sich der Deutschenhaß der heutigen Tschechen noch gern begeistert. Die Schlacht von Lipan (1434) besiegelte die Unterwerfung der Böhmen und die Herrschaft der Deutschen. Und als der Humanismus erschien und die klassischen Studien auch bei den böhmischen Gelehrten eifrige Pflege fanden, die lateinische Sprache als Sprache alles höheren Bildungslebens neuen Aufschwung nahm, da schlug die Nation einen Weg ein, der die nationalvolkstümlichen Bestrebungen mehr zur Verkümmerung brachte, als neu befruchtete. Sie erhielten sich am stärksten in der von Peter Chelcicky (gest. 1460), einem der edelsten und tiefsten Denker dieser Zeit, begründeten „Gemeinde der böhmischen Brüder", welche die religiösen und socialen Gedanken der Hussiten bewahrte und weiter entwickelte. In den Tagen der Reformation und Renaissance trug die Kultur den allgemein westeuropäischen Charakter. Aus dem Schoß der Brüdergemeinde ging eine neue Bibelübersetzung, die sogenannte Kralicer-Bibel hervor, in welcher die tschechische Prosa auf ihrer Höhe stand. Der Gedanke dazu war von Johann Blahoslav (1523—1571) ausgegangen, dem gelehrtesten Böhmen des Zeitalters, der auch das neue Testament übersetzte. Und auch sonst entstanden in der einheimischen Volkssprache wissenschaftliche Werke, deren geistige und litterarische Bedeutung jedoch nicht besonders hoch steht, ebenso wenig wie die Poesien der böhmischen Renaissancedichter, wie Hynek Podjebrad (1452—1492), Nikolaus Dacicky (1555—1626), Simon Lomnicky (geb. 1552), und verschiedener Dramatiker nach dem unbefangenen Urteil derer, die sie aus eigener Anschauung kennen

Digitized by Google

gelernt haben, künstlerische Bedeutung besitzen. In der Geschichte der Weltlitteratur spielen sie keine Rolle.

Von den Südslawen entwickelten nur die dalmatinischen Serbokroaten eine reichere poetische Litteratur, wesentlich getragen durch den Reichtum und die glücklichen Zustände der Handelsrepublik Ragusa, welche bis zum Jahre 1808 ihre Selbständigkeit behauptete. Eine ursprünglich römische Bevölkerung war hier mit kroatischen Einwanderern und Eroberern verschmolzen, welch letztere der überlegenen romanischen Bildung sich beugten. Und die lebhaften Beziehungen, die man dauernd zu Italien und namentlich zu Venedig unterhielt, stärkten das romanisch-italienische Element immer mehr. Kultur und Leben der kaufmännischen Patricierwelt trug ganz den Zuschnitt der Kultur und des Lebens, die in den italienischen Handelskommunen herrschten. Es entfaltete sich eine reiche geistige und litterarische Thätigkeit, die aufs getreueste der Entwickelung der Kultur in Italien folgte. In den Tagen der Renaissance fing man an, in der Volkssprache, in der serbisch-dalmatinischen (kroatischen) Mundart zu dichten, doch teilte sich die Volkssprache mit dem Lateinischen und dem Italienischen in der Herrschaft, und eine Reihe von Dichtern schrieb in allen drei Sprachen zugleich. Die Geschichte dieser dalmatinischen Litteratur, welche alle in der zeitgenössischen Litteratur der Italiener angebauten Gattungen pflegte, Petrarchische Lyrik, Epik und Dramatik, beginnt mit Marco Marulic (1450—1524 oder 1528); als ihren besten Dichter bezeichnet man Iwan Gundulic (1588—1638), der nach dem Vorbilde Tasso's ein Heldengedicht „Osman" verfaßte, und allmählich in Verfall geriet sie mit dem Sinken des Mittelmeerhandels, der auch den Niedergang Ragusas herbeiführte. Die Folgen des großen Erdbebens von 1667 konnte es schon nicht mehr überwinden.

Eine große politische Rolle spielte in der älteren Zeit, wie gesagt, nur der polnische Staat. Eigentümlich genug hatte er sich ausgestaltet. Eigentlich blieb er in frühmittelalterlichen Formen stecken, die sich mit einigen spätneuzeitlichen mischten. Die Herrschaft behielt der Adel in seinen Händen, der den Königen immer mehr Rechte und Freiheiten abzugewinnen wußte. Die Stimme eines einzigen genügte zuletzt, die Beschlüsse einer ganzen Reichsversammlung ungiltig zu machen. Der bürgerlich-städtischen Welt fehlte es an jeder Bedeutung, und so bestand die polnische Nation aus einem einzigen Stand von Gutsbesitzern und Kriegern, die, wenn sie das Schwert beiseite legten, die Pflugschar führten. Was zu dieser Kaste nicht zählte, Bürger und Bauer, gehörte zur Plebs oder war ganz in Leibeigenschaft hinabgestoßen und blieb von der Kultur ausgeschlossen. Bei der ungestörten Macht der Adelsklasse, die ernstlicher nicht angetastet wurde, bei dem Mangel an Reibungen, am Kampf der verschiedenen Standesideen und -Ideale gegeneinander, entwickelte sich das Geistesleben ziemlich ein-

Digitized by Google

förmig, und ein starrer Konservativismus kam zum Durchbruch, ein Stillstand in der Ausgestaltung des Innenmenschen, der frühzeitig den Untergang des polnischen Staates herbeiführte. Bis zum 16. Jahrhundert gab es in diesem Lande nur ein sehr ärmliches Schrifttum, und sehr winzige Reste einer in mündlicher Überlieferung erhaltenen volkstümlichen Poesie sind uns überkommen. Die 1400 gegründete Krakauer Universität diente vorwiegend der theologischen Wissenschaft. Vorübergehend gelangte sie in den Tagen des Humanismus zu höherer Bedeutung, als auch sie dem freieren Geiste Zutritt gewährte. Johann Dlugosz (1450—1480) glänzte damals, der erste kritische Geschichtsschreiber Polens, und nach ihm kam ein noch ganz anders großer Geist, Nikolaus Kopernikus. Aber als sich die Krakauer Professoren ängstlich gegen die Reformation absperrten, verfiel auch die Universität wieder in einen langen Geistesschlaf bis zum Untergang des Staates. Die ersten Anfänge einer Nationallitteratur und die erste Blüte einer Poesie in polnischer Sprache fallen zusammen mit dem Eindringen der Reformationsideen, die auch in Polen begeisterte Aufnahme fanden, und der vollen Machtentfaltung der Szlachta, des kleineren Adels, dessen Stand in dieser Zeit seine höchste Tüchtigkeit enfaltete. Die lateinische Poesie der polnischen Humanisten setzte sich in eine gelehrte Poesie in polnischer Sprache um, in eine echt akademische Renaissancepoesie, welche die Antike zum Vorbild und Muster nahm. Rej von Naglowice (geb. um 1507—1569), kein origineller oder tiefer Geist, mit wenig Wissen beschwert, aber ein munterer Gesellschafter, ein verständiger Kopf, schuf die polnische Schriftprosa, indem er in seinen Schriften allerhand encyklopädische Kenntnisse verbreitete und wackere Moral- und Sittenlehren seinen Standesgenossen ans Herz legte. Johann Kochanowski (1530—1584), der Vater der polnischen Poesie, der in Paris mit Ronsard zusammengetroffen und von diesem vielleicht angeregt war, als Dichter die lateinische Sprache mit der polnischen zu vertauschen, versuchte sich mit dem besten Erfolge in der Lyrik, schrieb nach altrömischen Vorbildern Oden, Idyllen, Elegien, Epigramme, übersetzte die Psalmen und gab dem Drama, das in den bekannten mittelalterlichen Formen auch in Polen Eingang gefunden hatte, die Wendung zur Antike. Den Stoff nahm er aus der Ilias, und über dialogische Formen drang er zum eigentlich Dramatischen noch nicht vor. Szymon Szymonowicz (1557—1629) dichtete theokritische Idyllen in wunderlicher Mischung griechischer und polnisch-nationaler Elemente, die mehr aus Büchern als aus der Welt der Wirklichkeit herausgelesen sind, und Sebastian Klonowicz (1545—1602), ein landschafts- und sittenschildernder Satiriker und Didaktiker, der als Poet kaum gelten kann, wagte es, wenn auch sehr behutsam, schon auf die Gefahren hinzuweisen, die aus der ausschließlichen Adelsherrschaft dem Staat erwachsen mußten. In den Reichstagspredigten des Jesuiten Peter Skarga (1536—1612), der wie kein anderer zur Verdrängung der pro-

Digitized by Google

testantischen Ideen beitrug und mit am reinsten den Idealismus der gegenreformatorischen Bewegung verkörperte, stand die Beredsamkeit und die Kunst der Prosa auf ihrer Höhe. Das Wesen der polnischen Renaissancepoesie kennzeichnet ein ziemlich nüchterner, prosaischer Geist; man empfindet ihren Zusammenhang und ihre Herkunft aus einer Kultur und Weltanschauung tüchtiger und wackerer Landwirte und Gutsbesitzer, die gewohnt sind, den Blick aufs Nächste, Praktische, Positive zu richten, braver Haus- und Familienväter, guter Staatsbürger, die sich um des Reiches Wohlfahrt und die politischen Angelegenheiten lebhaft bekümmern. Aber im allgemeinen blieb dieser Szlachta das sinnliche, reine Künstlerwesen der Renaissancedichtung, die italienisch-antike Schönheits- und Formentrunkenheit innerlich etwas durchaus Unempfundenes und Unverstandenes. Man stand in Verbindung mit der westlichen Welt, man unterlag ihrem mächtigen Einfluß, die ersten künstlerischen Bestrebungen regten sich wieder, aber man kann nur eine Mode erst mitmachen. Man stümpert die fremden Vorbilder nach, man sucht der Kleidung und dem Haus durch fremden Zierrat einen gefälligeren Anstrich zu verleihen, man prunkt mit den Fetzen einer höheren Bildung: aber es war eben alles etwas Erborgtes, Seltsames, zu dem man seelisch gar keine Beziehungen hegte. Diesen sogenannten „goldenen Zeitaltern" der slawischen Litteraturen mangelt noch jede Kunst organischen Gepräges. So weit waren die Slawen noch lange nicht, um ein „goldenes Zeitalter" hervorbringen zu können. Man mußte sich an den ersten dürftigen Anfängen dichterischer Bestrebungen genügen lassen. Die Poesie ist nichts als ein Pfropfreis, — nichts als ein Bücher-, Studierstuben- und Gelehrsamkeitsprodukt.

Rasch welkt die „Blüte" denn auch wieder ab. Was an ersten Pflanzungen angelegt ist, verwildert und wird in der nächsten Periode wieder ganz verwüstet. Es giebt da wohl noch Versemacher, aber von einem künstlerischen Schaffen kann nicht die Rede sein. Die sich auflösende und verwesende Renaissancepoesie in der Zeit der Jesuitenherrschaft, die selbst in den großen Kulturländern so viel Kurioses und Abgeschmacktes hervorbrachte, mußte bei der ganz unreifen künstlerischen Bildung der Slawen in diesen Ländern das Allerunsinnigste erzeugen, das noch sehr, sehr viel tiefer stand, als was die deutsche Litteratur im 17. Jahrhundert erzeugte. Trotz der furchtbaren Verwüstungen des dreißigjährigen Krieges ragte die Kultur hier doch noch weit höher empor dank dem, was hier früher geleistet, als in dem noch immer politisch mächtigen Polen.

Die böhmische Poesie verstummt nach der Schlacht am Weißen Berge überhaupt und scheidet aus der Litteraturgeschichte aus, um erst in unserem Jahrhundert wieder zu erwachen. Die Furcht des Katholicismus vor dem religiös-rebellischen und die Furcht des Staates vor dem national- und socialistisch-rebellischen Hussitismus wirkten zusammen, und die jesuitische

Digitized by Google

Reaktion vernichtete die tschechische Litteratur für lange Zeit völlig. Im Anfang leuchtet unter den Männern der böhmischen Brüdergemeinde, die vor den Verfolgungen das Land verließen, noch die Gestalt des Amos Comenius (Komensky),*) eines Geistes von allgemein kulturgeschichtlicher Bedeutung, der auch einige seiner Werke tschechisch schrieb. Bald aber herrscht Kirchhofsstille. Nur vereinzelte Werke gelehrten Inhalts, in der Volkssprache geschrieben, verknüpfen die alte böhmische Litteratur mit der neuerwachten des 19. Jahrhunderts. Die serbokroatische Poesie in Dalmatien lebte und siechte an der Seite der italienischen Poesie hin; die politische Freiheit und Selbständigkeit, welche sich Ragusa bewahrte, hielten sie äußerlich aufrecht, wenn sie auch nichts Neues mehr brachte. Die Bildung trug mönchisch-mittelalterlichen Charakter und ward auch im 18. Jahrhundert vom Geiste der Aufklärung noch nicht berührt. In diesem Winkel der Erde blieb man, nachdem sich der Geist der Gegenreformation festgesetzt hatte, bis tief in die Neuzeit hinein abgeschlossen von den neuen großen Bewegungen und Entwickelungen der europäischen Kultur. Der Benediktiner-Abt Ignaz Djordjic (1676—1737), Verfasser religiös-didaktischer Gedichte, und der Franciskaner Andreas Kacic-Miosic (1690 bis 1760), der in volkstümlich-poetischer Form nach Art einer Reimchronik die Geschichte des Landes erzählte, führen zur neuen Entwickelung in unserem Jahrhundert herüber.

Im 16. Jahrhundert hatte die Szlachta in Polen alle Macht und Freiheit errungen, die sie nur begehren konnte. Die Zustände zu erhalten, mußte daher ihr Bestreben sein. Sie ward konservativ und wehrte sich gegen jede Neuerung. Der Stillstand aber ward rasch zum Rückgang und führte zum Verfall des geistigen Lebens. Die autoritären Ideen, die despotischen Ideale der neuen Zeit entsprachen ganz den Wünschen einer herrschenden Kaste, die sich in der Herrschaft zu erhalten suchte. Damit entfremdete man sich den Idealen der Reformation und war reif für den Jesuitismus, der ohne jeden Sinn für das Nationale und Volkstümliche, staatsfeindlich und kosmopolitisch durch und durch, durch seine Erziehung alles Eigenartsleben erstickte und, indem er einseitig das Religiöse hervorkehrte, schlechte Welt- und Staatsbürger heranbildete. Der große Gemeinsamkeitsgeist, der die alte Szlachta auszeichnete, machte den engsten Sonderinteressen Platz. Der Mangel an geistigen Interessen führte zu einem wüstrohen, sinnlichen Genußleben, das an Stelle der alten Nüchternheit trat. Verschwendung und Prunksucht wiederum führten alsbald zur Bestechlichkeit und Verkäuflichkeit und zum Landesverrat. Der Verfall war ein allgemeiner, ein politischer, ein socialer, ein sittlicher, ein geistiger. Die jesuitische Erziehung suchte der lateinischen Sprache ihre alte Herrschaft zurückzuerobern und

*) S. Bd. II Seite 372.

Digitized by Google

damit die Bildung wieder zu einem Monopol der Priester zu machen. Und was zuerst in der italienischen Poesie als Witz gegolten hatte, das ward von den polnischen Poeten mit besonderem Eifer in großem Ernst betrieben. Es blüht der Maccaronismus, der seine Verse aus lateinischen und polnischen Fetzen zusammenflickte. Diese Periode dauerte bis in die zweite Hälfte des ganzen Jahrhunderts. Ein eigentliches Interesse für die Dichtung gab es überhaupt nicht. Eine Reihe von Werken hat sich überhaupt nur handschriftlich erhalten und gelangte in ihrer Zeit nicht einmal an die Öffentlichkeit; so gleich eines der verhältnismäßig besten, Waclaw Potocki's (geb. um 1622, gest. um 1696 oder 1697) „Krieg von Chotin", halb ein Geschichtswerk, halb ein Werk der Poesie. Neben ihm gelten noch der religiöse Lyriker Vespasian Kochowski (geb. zwischen 1630 und 1633, gest. 1699) und Andreas Morsztyn (geb. um 1620), der zugleich unter dem Einfluß Marini's und des französischen Klassicismus stand, als die besten Poeten dieser Zeit, was natürlich kaum etwas sagen will. Der Geist, der das Zeitalter beherrschte, führte zur Vernichtung des polnischen Staates. Im letzten Augenblick, als das dem Zusammenbruch nahe Gebäude schon in allen Fugen krachte, glaubte man noch retten zu können und warf sich in fieberhafter Eile auf die Reform. Die Geister suchten wieder Anschluß an die Bildung, die im Westen so großartige Entwickelungen durchgemacht hatte. Frankreich übermittelte auch den Polen die neuen Aufklärungsideen, und mit Begeisterung warf sich die höhere Gesellschaft auf das Studium Voltaire's. Eine Zeit der cynischen Religionsverspottung folgte der Periode des Jesuitismus. Den Monarchisten folgten die Radikalen auf den Fuß, die, von Rousseau begeistert, die französischen Revolutionsideen in Wirklichkeit umsetzen wollten. Die Poesie französierte sich und ahmte sklavisch die Manieren der zu reinem Formalismus erstarrten klassicistischen Kunst nach. Die Nachahmung der älteren aristokratisch-höfischen Richtung überwog. Trembecki (geb. um 1726, gest. 1812) und Wegierski (1755 bis 1787) huldigten dem „Nach uns die Sündflut"; der erstere schrieb elegante, glatte, äußerlich vollendete höfische Schmeichelpoesien ohne Inhalt, Wegierski, der echte Lebemann des 18. Jahrhunderts, witzelte und spöttelte und erzählte schlüpfrige Rokokogeschichten von der höchsten Pikanterie. Die ernsteren Geister saßen unter den Geistlichen. Fürstbischof Ignaz Krasicki (1735—1801), trotz seiner hohen kirchlichen Stellung ein Vorkämpfer Voltaire'scher Aufklärung, suchte in den besten Absichten der Bildung einen höheren Aufschwung zu geben, verfaßte u. a. eine Encyklopädie des Wissens und legte in witzigen Tendenzromanen, komischen Epen, Satiren und Fabeln mancherlei Schäden der Zeit dar. National-patriotischer gesinnt als alle diese, bitterer und düsterer entwirft der Bischof Adam Naruszewicz (1733—1796) in seinen Satiren ein Gemälde von den traurigen Zuständen der Gegenwart und erhofft die Besserung von der Rückkehr zum Alten.

Digitized by Google

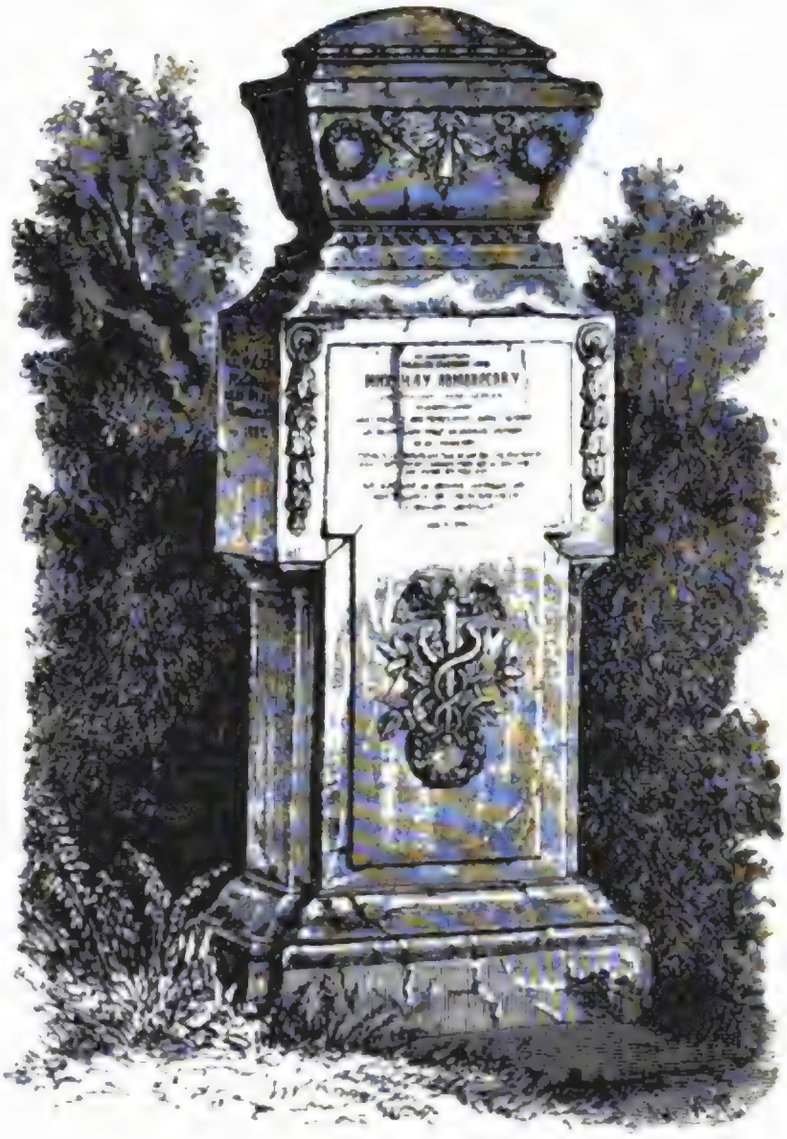
als die jetzt ſo verkommene Szlachta noch die ſtarke Hand eines Königs über ſich verſpürte. Franz Karpinski (1741—1825) verfaßte ſüßliche, ſchäferliche Poeſien, der patriotiſche Kniaznin (geb. 1750) ſchwärmte in ländlichen Gedichten und Dramen für ſpartaniſche und altrömiſche Einfachheit und Bürgertugend, und unter den Dramatikern errang Julian Niemcewicz (1754—1841) durch ſeine Komödie „Die Rückkehr des Landboten“ einen großen Erfolg, freilich mehr einen politiſch-patriotiſchen als einen künſtleriſchen Erfolg.

M. W. Lomonoſſow.

Drohend hatte ſich neben Polen Rußland erhoben. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts dringt hier und da ein Sonnenſtrahl europäiſcher Civiliſation durch die feſtverſchloſſenen Laden, mit denen ſich das Land gegen den Weſten hin abgeſperrt hatte. Und unter dem Zaren Peter I. beginnt dann jene fieberhafte reformatoriſche Thätigkeit, die über Nacht alles Alte über den Haufen ſtürzen wollte, gewaltſam und deſpotiſch rückſichtslos von oben her die altruſſiſche Barbarenkultur umformte und die germaniſch-romaniſche Bildung ihr aufpfropfte. Natürlich war es zunächſt nur ein wenig Firnis, mit dem man das Ganze überzog, und die trüben Farben der alten Kultur ſchimmerten an allen Seiten durch. Dieſe Civiliſation, die mit der Knute kam, hatte etwas Künſtliches an ſich, wie alle Civiliſation, die nicht von unten herauf kommt, ſondern von oben her gemacht wird. Sie ſteht immer auf thönernen Füßen. Das Volk ſah mit ohnmächtigem Ingrimm der Revolution zu und erblickte in dem Zaren Peter und ſeinem treueſten Gehilfen, dem Kirchenfürſten Teofan Prokopowic (1681—1736), den Antichriſten und ſeinen Helfershelfer. Die oberſten Schichten der ruſſiſchen Geſellſchaft, die geiſtig höchſtſtehenden Kreiſe europäiſierten ſich, zunächſt mehr äußerlich als innerlich. Langſam weicht der Geiſt einer ausſchließlich kirchlich-religiöſen Bildung und eine von weltlichen Geſichtspunkten ausgehende Wiſſenſchaft getraut ſich an die Öffentlichkeit. Die Periode zwiſchen dem Tode Peters I. und der Regierungszeit Katharina's II. bringt die erſten Anfänge eines über das Halbbarbariſche hinausgewachſenen litterariſchen Lebens: die „ruſſiſche Geſchichte“ von Tatiscew (1685—1750), dem aufgeklärteſten Ruſſen ſeiner Zeit, der von den Weſteuropäern bereits den Skepticismus gegen das kirchliche Dogma und die Geringſchätzung der Prieſter übernommen hat, und die erſte Blüte einer

Treibhauspoeſie: die Satiren des Fürſten Kantemir (1708–1744), natürlich eine Nachahmung Boileau's.

Die Dichtung lebte nun zuerſt vom Lichte des franzöſiſchen Klaſſicismus. Mihail Waſiljewic Lomonoſſow (1711—1765) erſchien, der Vater der ruſſiſchen Poeſie, von ſeinen Zeitgenoſſen in Rußland als Gelehrter wie als Dichter gleich bewundert. In Deutſchland hatte er zu den Füßen Chriſtian Wolfs geſeſſen, und ſeine Verdienſte um die Hebung der ruſſiſchen Bildung ſind gewiß nicht gering. Einen objektiven Wert beſitzt ſeine Lyrik freilich nicht und nur die rein geſchichtliche Betrachtung muß ſie, wie die ganze ruſſiſche Litteratur des 18. Jahrhunderts der Erwähnung für wert erachten. Die erſten Tragödien ſchrieb Sumarokow (1718 bis 1777). Mit Katharina II. beſtieg der aufgeklärte Deſpotismus den Thron und die Zarin, wie Friedrich der Große die leidenſchaftliche Verehrerin Voltaire's, Diderots, öffnete den Freigeiſtern alle Thüren und Thore. Als ihr ſpäter freilich die Augen aufgingen, wohin dieſe revolutionären Ideen zuletzt führen mußten, und als die Aufklärung Throne zu ſtürzen anfing, da blieb von dem aufgeklärten Deſpotismus nur der Deſpotismus übrig, und die konſervativ-reaktionäre Nationalpartei, die alles Fremde haßte und als den Bringer jeden Übels anſah, erhob ſtolzer als je ihr Haupt. Katharina, jedenfalls ein genial angelegtes Weib, war ſelber als Schriftſtellerin auf allen möglichen Gebieten thätig und verfaßte ſogar eine Reihe von Komödien, und die



Lomonoſſows Grab.

Derſhawin.

Dichterei kam natürlich allgemein in Anſehen und zu Flor. Jetzt hatten es auch ſchon die Ruſſen zu einem „goldenen Zeitalter“ gebracht. Von Wizin (1744—1792) wurde der ruſſiſche Molière, Gabriel Derſhawin (1743 bis 1816) ſtand anbetend und das Weihrauchfaß ſchwingend am Throne Katharina's und ſtimmte den hohen Odenton an und — nun, wir wollen dem Leſer nicht mit dem Aufzählen von ſo und ſo viel Namen ermüden. Es wurden alle Gattungen gepflegt, die auch in den weſteuropäiſchen Litteraturen angebaut waren. Rußland beſaß die reichſte Poeſie von der Welt, und es beſaß überhaupt keine Poeſie. Man lebte von den Brocken, die vom Tiſch der Germanen und Romanen abfielen, und das dauerte noch eine geraume Weile ſo.

Nicht viel anderes läßt ſich von den Anfängen der ungariſchen Poeſie erzählen. Nach der furchtbaren Niederlage auf dem Lechfelde drohte dem Volke die Gefahr, völlig vernichtet und aus Europa nach Aſien zurückgedrängt zu werden, und nur durch die Annahme des Chriſtentums und die Unterwerfung unter die weſtliche Bildung konnte es ſich vor dem Untergange erretten. Deutſche, ſlawiſche und italieniſche Mönche, Ritter und Handwerker kamen ins Land und übernahmen die geiſtige Führung. Die ſpärlichen Überreſte der volksſprachlichen Litteratur, die ſich aus der Zeit der Arpaden (1000—1301) erhalten haben, ſind nicht erwähnenswert; verſchwunden ſind die Lieder und Geſänge der „regések“, der ungariſchen Sänger und Spielleute, die einen beſonderen Stand bildeten, und nur ihrem Inhalte nach aus den lateiniſchen Chroniken noch bekannt. All die Sagen von Ladislaus dem Heiligen und den übrigen Königen Ungarns gehen auf dieſe Poeſie zurück. Sprechen wir nicht weiter von der geiſtlichen Litteratur, den Legenden, den zumeiſt aus dem Lateiniſchen überſetzten Kirchenliedern und den wenigen Geſchichtswerken des 14. und 15. Jahrhunderts. Unter König Matthias (1458—1490) hielten der Humanismus und die Renaiſſance ihren Einzug in das Land. Es herrſchte in den höheren Kreiſen ein reges geiſtiges Leben, und Kunſt und Wiſſenſchaft wurden in jeder Weiſe aufs redlichſte

Digitized by Google

gefördert. Die eigentliche Bildungspoeſie kleidete ſich in das Gewand der lateiniſchen Sprache, aber noch iſt auch der volkstümliche regések nicht verſchwunden, der freilich oft nur ein dürrer Verſeſchmied iſt und jedes Tagesereignis ſchlecht und recht zu ſeinem Gebrauch ſich zuſchneidet. Es kam die unglückliche Schlacht von Mohacs (1526). Das ſüdliche Ungarn und die inneren Teile des Landes gerieten völlig unter das türkiſche Joch. Siebenbürgen und der Oſten des Landes behaupteten unter Johann Zapolya noch am meiſten Selbſtändigkeit, wenn ſie ſich auch immerhin eine türkiſche Schutzherrſchaft gefallen laſſen mußten, während der Reſt an das Haus der Habsburger kam. Die Erhaltung und Ausbildung des nationalen Geiſtes lag nun weſentlich bei den Fürſten und dem Volke Siebenbürgens. Die Ideen der Reformation wurden aufs bereitwilligſte angenommen, und die große Bewegung ſtärkte hier wie überall das volkstümliche Weſen. Eine reichere Litteratur blühte empor, die weſentlich den Charakter der deutſchen Reformationslitteratur an ſich trägt. Der proteſtantiſche Kirchengeſang ward eifrig gepflegt, mit Fabeln, didaktiſchen und ſatiriſchen Poeſien griff man den Gegner an, und das Drama ähnelte durchaus dem deutſchen Volks- und Schuldrama, wie es im 16. Jahrhundert bei uns daheim war. Erwähnt ſei hier nur die „Komödie von dem Verrate des Melchior Balaſſi", ein ſatiriſch-didaktiſches und polemiſch-tendenziöſes Werk voll bitterer Ausfälle gegen den Katholicismus, die offenbar dem Verfaſſer mehr am Herzen lagen als künſtleriſche Beſtrebungen. Die fahrenden Sänger und Spielleute, von denen Sebaſtian Tinodi (geſt. um 1559) den bekannteſten Namen trägt, brachten die Geſchichte der Zeit in Verſe, ohne zumeiſt mehr als Reimchroniken liefern zu können; zu den vom Auslande herkommenden Geſchichten, Märchen, Novellen und Schwänken geſellen ſich auch einige erzählende Dichtungen, die ihre Stoffe der einheimiſchen Sagenwelt entlehnen, während die weltliche Lyrik ihr Höchſtes in den erotiſchen Poeſien des Barons Valentin Balaſſi (1551—1594), des ungariſchen Kochanowski, hervorbrachte. Auch in Ungarn erlitt der Proteſtantismus im 17. Jahrhundert Niederlage auf Niederlage. Wie in Polen Peter Skarga, ſo verkörperte in Ungarn der Kardinal Erzbiſchof Peter Pazmany (1570—1637) aufs glänzendſte den Geiſt der Reſtauration und trug durch ſeine polemiſchen Schriften und ſein ſonſtiges Wirken das meiſte zum Sieg des Katholicismus bei. Unter den Dichtern des 17. Jahrhunderts ſteht der Graf Niclas Zrinyi (1616—1664) obenan, der in einem Epos in fünfzehn Geſängen die Heldenthat ſeines Urgroßvaters, des auch bei uns durch das Körner'ſche Drama hinlänglich bekannten Verteidigers von Szigeth beſungen hat, und zwar beſungen in dem bekannten akademiſchen Stil. Vergil und Taſſo waren ſeine Vorbilder. Stephan Gyöngyöſi (1620—1700) ſchrieb vielgeleſene gereimte Romane geſchichtlichen und galanten Inhalts, das Schuldrama nahm in der Pflege der Jeſuiten einen

Digitized by Google

neuen Aufschwung, während die Lyriker, Johann Rimai, Benicky u. s. w., im allgemeinen noch immer den Spuren Balassi's folgten. Mit der Restauration des Katholicismus und der Herrschaft des internationalen Jesuitismus hatte ein großer Entnationalisierungsprozeß begonnen, dessen Folgen sich im 18. Jahrhundert vollkommen deutlich zeigten. Wien lockte den ungarischen Adel, und die höheren Stände germanisierten sich auffällig. Das Deutsche und das Französische wurden zur ausschließlichen Umgangssprache, und gegen Ende des 18. Jahrhunderts wußte die aristokratische Gesellschaft vielfach das Ungarische überhaupt nicht mehr zu reden. In den mittleren Schichten hatte sich infolge des jesuitischen Schulunterrichts das Lateinische festgesetzt und bildete bis in unser Jahrhundert hinein die Sprache der Gerichte und der Verwaltung; ja, es drang sogar in die unteren Volksschichten hinein und schien die einheimische Sprache ganz verdrängen zu wollen. Das geistige Leben erstarrte, wie in allen Ländern der habsburgischen Dynastie. Staat und Kirche wehrten ängstlich alles ab, was die Bildung fördern und erneuern konnte, und während rings die Aufklärungskultur alles Alte über den Haufen stürzte, lebte das deutsche, slawische und ungarische Österreich noch immer in den überlebten Anschauungen des 17. Jahrhunderts, in dumpfem Aberglauben und in Bigotterie. Auch die Litteratur, soweit man von ihr sprechen kann, bewegt sich in den alten Geleisen. Das Drama gipfelt noch immer im Jesuitenschauspiel, und die geistlichen Versemacher, die Kirchenlieddichter katholischer und protestantischer Herkunft bringen nicht viel mehr als trockene dogmatische Bekenntnisse zu stande. Hier und da sickern französische Einflüsse durch, wie in der weltlichen, stillvergnügten harmlos epikureischen Lyrik Franz Faludy's (1704—1777), die sich auch einige volkstümliche Elemente bewahrt hat, doch gelangt erst im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts der klassicistische Geschmack zum Durchbruch und für kurze Zeit zur Herrschaft. Für kurze Zeit! Denn als er nach Ungarn gelangte, da war es mit ihm draußen schon vorbei, da war sein Joch vollkommen gebrochen. Die französische Schule, an deren Spitze der Corneille und Voltaire nachahmende Dramatiker Georg Bessenyei (1742—1811) stand, wurde bald von den Vorkämpfern des englisch-deutschen Geschmackes überrannt, — immerhin bezeichnet Georg Bessenyei den Wendepunkt in der ungarischen Kultur, da diese zu einem neuen geistigen Leben erwachte und an Bildung nachzuholen suchte, was sie im 18. Jahrhundert versäumt hatte. Der Geist der Aufklärung zerriß die Fesseln, in die ein dumpfer, toter, kirchlicher und staatlicher Obskurantismus die Seelen geschlagen hatte, und die moderne Bildung zog auch mit fliegenden Fahnen in Ungarn ein.

Digitized by Google

Die Humanitätspoeſie in Deutſchland.

Die deutſche Poeſie des 18. Jahrhunderts und die Poeſie der Renaiſſance. Der Individualismus des 18. Jahrhunderts. Die Neugeſtaltung der Lyrik. Der idealiſche Charakter der deutſchen Dichtung. Klopſtock und der Aufſchwung des dritten Standes in Deutſchland. Klopſtocks Charakter und ſeine Weltanſchauung. Seine Werke. Leſſing. Seine Bedeutung für die deutſche Kultur. Leſſings Kunſtkritik. Seine Dramen. Die religiöſen Kämpfe. Wieland. Sein künſtleriſcher Charakter. Seine Werke und ſeine Bedeutung für die Entwickelung der Kunſt. Die Sturm- und Drangperiode. Die neuen Stimmungen der Zeit. Politiſch-demokratiſche Neigungen. Die Abwendung von der Vernunftvergötterung. Myſticismus und Pietismus. Lavater u. ſ. w. Lichtenberg und die Aufklärung. Der Göttinger Dichterbund. Voß. Geiſt und Charakter der Sturm- und Drangpoeſie. Herder. Seine Bedeutung, ſein Leben und ſeine Werke. Bürger. Goethe's Jugendgenoſſen: Lenz, Klinger, Wagner u. ſ. w. Der junge Goethe. Der junge Schiller. Der Weimarer Hof. Der Hellenismus in der deutſchen Poeſie und die Entwickelung des neuen Klaſſicismus. Eigentümlichkeit der neuen Richtung. Goethe und Schiller in der Zeit ihres gemeinſamen Wirkens. Ihre Bedeutung und ihr Charakter, Leben und Werke. Die Zeitgenoſſen Goethe's und Schillers. Die Lyrik, Matthiſon, Tiedge, Hebel, Hölderlin. Das Bühnendrama. Kotzebue. Iffland. Jean Paul und der humoriſtiſche Roman.

In zwei großen Verwandlungen zog die Poeſie der germaniſch-romaniſchen Völker, nachdem ſie aus den unreifen Jahrhunderten des Mittelalters auftauchte, an unſerem Auge vorüber. In einer neuen eigenartigen Geſtalt der Vollendung erſcheint ſie im 18. Jahrhundert. Führte auch dieſe neue Entwickelung die Kunſt hinaus über das, was ſie bisher geleiſtet hatte? Gab ſie auch jetzt ein Mehr und ein Höheres? Die Dichtung dieſer Zeit, wie ſie vor allem auf deutſchem Boden ſich ausbildete, ſucht nach einer Ausgleichung der Gegenſätze, nach einer Verſchmelzung der Elemente, einer Überwindung der Einſeitigkeiten, mit welchen das 16. und 17. Jahrhundert einander gegenüberſtanden. Die Poeſie der Renaiſſance floß aus einem ſtarken und heldiſchen Ichgefühl, aus dem Bewußtſein des einzelnen, ein Selbſt, ein Eigener, ein Herr zu ſein. Dieſes Gefühl hatte die nachfolgende Zeit ſo gut wie ganz gebrochen. Wohl ſetzte die Reaktion im

Digitized by Google

Anfang mit äußeren brutalen Gewaltthaten ein, aber zuletzt siegte nicht der Jesuitismus, nicht die Lehre von dem schweigenden Gehorsam, von der einfachen Unterwerfung unter das Dogma, unter das Gebot, sondern die Wissenschaft und die Philosophie Newtons und Spinoza's, in deren Beleuchtung der Traum von der Selbstherrlichkeit des Ichs zerrann. Hingewiesen auf den Mechanismus des Alls, auf die tausendfache Abhängigkeit des Teiles von dem Ganzen, das große Stück „Fatum", das jedes Handeln beherrscht, verlor die Menschheit für geraume Zeit den Glauben an jede Selbständigkeit und Eigenart des Ichs. Nicht gezwungen, sondern freiwillig, aus einer Fülle neuer Erkenntnisse heraus, unterwarf sich der einzelne der Allgemeinheit, und die Poesie nahm durch und durch das Gepräge des Autoritären, des Mechanischen, des durch Regel Gebundenen an. An der Lockerung dieser Fesseln arbeitete der Geist des 18. Jahrhunderts, und indem er all die harten und starren Herrschaftsformen, das Einseitige in der Gedankenwelt der letzten Vergangenheit überwand, kam er von Schritt zu Schritt wiederum näher der Erkenntnis von den Rechten des Ichs und der Ichfreude, aus denen die Renaissancepoesie so große Kraft geschöpft hatte. Die Kunst rief nach dem Originalgenie; sie bäumte sich gegen alle Regel und Form auf, und in ihrem Kampf gegen die Nachahmung überwand sie zuletzt auch das ästhetische Princip der sklavischen Naturnachahmung. Das Ichgefühl und der Individualismus der Renaissance erwuchs aus der Überwindung der allem Weltlichen und Sinnlichen abgewandten mittelalterlichen Kultur, eines wirklich dumpfen, sklavisch-demütigen, in Kastengeist erstickten, in Furcht und Zittern hinschleichenden Seelenlebens, dem das Selbstbewußtsein noch etwas völlig Ungeahntes, Unbegriffenes war. Es floß aus einem wilden, auch noch dumpf-unklaren Verlangen, einem instinktiven Drange nach Freiheit, Bewegung und Selbstbestimmung, indes das Ichgefühl des 18. Jahrhunderts, einen großen Vernunftkampf hinter sich und auf eine Fülle sicherer Erkenntnisse gestützt, mit Bewußtsein die Herrschaft des Autoritarismus erschüttert hatte. Wie so oft beruht auch hier die Entwickelung auf dem Fortschritt vom Unbewußten zum Bewußten, vom dumpfen, sinnlich-leidenschaftlichen Drang zur Klarheit und vernunftvollen Erkenntnis.

In der That besitzt der Individualismus dieser neueren Zeit eine ganz andere Stärke, Sicherheit und Zielklarheit, mehr Schärfe und Feinheit als der der Renaissanceperiode. Er hat bis in die augenblickliche Gegenwart hinein an Kraft immer mehr zugenommen, während der Ichrausch des 16. Jahrhunderts rasch vorüberging und mehr einer überbrausenden Bakchanalienstimmung glich, als eine groß-sichere Weltanschauung ausmachte.

Auf das Schlagwort der Renaissancekünstler „Erlaubt ist, was gefällt" antwortete der erste der Geistesheroen des 18. Jahrhunderts: „Erlaubt ist, was sich ziemt." Alter und neuer Individualismus prallen in diesen

Digitized by Google

Worten aufeinander. Dieſes „ſich ziemen“ bedeutete nicht die Unterwerfung unter eine rein äußere Macht, unter ein Schicklichkeits- und Geſellſchaftsgeſetz, wie ſie das 17. Jahrhundert heiſchte, ſondern eine feine und tiefere Selbſterkenntnis, eine Klarheit des Ichs über ſich, ein Macht- und Herrenbeſtreben, das ſich nicht nur auf die Unterwerfung der Außenwelt, ſondern auf die Herrſchaft über das eigene Innere richtete. Der Individualismus der Renaiſſance und die ihm entſproſſene Poeſie waren vorwiegend ſinnlicher Natur. Das Ich berauſchte ſich an äußeren Farben und Formen, an bunten Phantaſien von Zaubergärten, Märchenſchlöſſern, glänzenden Gewändern, ſchimmernden Gefäßen und prunkenden Maskeraden und Feſtzügen; es feiert Orgien und Bakchanalien und träumt wie Tamerlan, Richard III. und Macbeth von der Eroberung von Königreichen. Es iſt genußſüchtig und beherrſcht von ſeinen Leidenſchaften. Ein heftiges Wollen und Begehren erfüllt die Seelen dieſer Männer der That und des äußeren Handelns. Die Fortentwickelung wird etwa von dem Weg bezeichnet, den die Fauſtgeſtalt von Marlowe bis zu Goethe zurücklegte. Das reifere Ich des 18. Jahrhunderts verfügt über einen ganz anderen Beſitz von Welt- und Lebenserfahrung. Es erfuhr einen großen Zuwachs an Intelligenz. Es geht nicht ſo wie jenes auf die ſinnlichen Genüſſe aus, und ſtatt die Leidenſchaften anzuſtacheln, ſucht es dieſe zu mäßigen und zu überwinden. Es ſieht in dieſen Othellos, Macbeths, in all den Männern, die ſo raſch mit dem Dolch bei der Hand ſind, in den Dämonen der Rache, der Herrſchbegier, durchaus nicht ſo bewundernswerte Voll- und Übermenſchen, ſondern mehr Sklaven ihrer Leidenſchaften und rohe Intelligenzen, die nicht wiſſen, was ſich ziemt, die nicht zur Freiheit gelangen, ſondern zur Selbſtvernichtung. Wenn die Renaiſſancepoeſie in erſter Linie eine Poeſie der Sinnlichkeit und der Leidenſchaften iſt, ſo iſt die des 18. Jahrhunderts vorwiegend eine Kunſt des Geiſtes, die Kunſt einer intelligenten Menſchlichkeit. Dort die Kunſt der Tamerlans, napoleoniſcher Konquiſtadorengeiſter, weiberbeherrſchender Don Juans, — hier die Kunſt weiſer Geiſter, philoſophiſch geſchulter Denker. Ihr Individualismus ſucht die Luſt des Ichs nicht außen, ſondern in ſich ſelbſt und in der Harmonie des Innenlebens. Er iſt daher viel unabhängiger von der Außenwelt. Der Renaiſſance-Individualismus hat ſein Ziel verfehlt, wenn er den ſo leidenſchaftlich begehrten Ruhm, die Anerkennung, die Macht und den Genuß nicht findet. Alles, was er ſucht, kann nur von den anderen kommen. Und in Wahrheit bleibt das Ich ein Sklave all dieſer anderen. Dieſer alte Individualismus hob ſchroff die Gegenſätze hervor, das Trennende, das Ich von Ich ſcheidet; das Ich ſtand im fortwährenden Kampf und in Feindſchaft mit der Außenwelt. Der neue Individualismus, welcher die Schule des 17. Jahrhunderts durchlief, betont das Gemeinſame, das Einigende und ſucht die Verſöhnung und die Ausgleichung. Er will nicht das andere Ich vernichten, ſondern

Digitized by Google

mit ihm sich verbinden, es nicht unterjochen, sondern das Joch von ihm abnehmen. Er weiß, daß dieses ihn nicht schwächt, sondern um so mehr stärkt, je stärker es selber ist. Er fühlt sich so stark in seinem Ich, daß er weiß, es kann überhaupt nicht entwurzelt werden durch eine fremde Macht. Er besitzt einen Überschuß an Kraft, der als Mitleid in Erscheinung tritt. Alle seine Ideale faßt er in dem Begriffe Menschlichkeit zusammen. Aristokratischer Natur ist der Individualismus und die Ichpoesie der Renaissance, demokratischen Wesens der Individualismus und die Dichtung des 18. Jahrhunderts. Von Kämpfen singt die Humanitätspoesie wie die Dichtung des Renaissancezeitalters. Aber wenn diese den Kampf von Ich gegen Ich, des Ichs gegen die Außenwelt und Außengewalten vornehmlich zum Gegenstand hat, so schildert diese die Innenkämpfe des Ichs. Sie sucht nach dem Frieden, während dort eine Freude an der Zerstörung und Vernichtung vorherrscht.

Dieser erhöhte und verfeinerte Individualismus, diese Richtung auf das eigene Selbst und auf das Innerliche erzeugt als wichtigste und augenfälligste Neuschöpfung die Lyrik. Man kann wirklich fast sagen *die* Lyrik, — Lyrik im eigentlichsten und wesentlichsten Sinne des Wortes. Von aller früheren lyrischen Poesie unterscheidet sich diese ebenso sehr, wie das individualisierende Charakterdrama Shakespeare's von dem typisierenden Drama der Griechen. Petrarca war der letzte gewesen, der dieser Gattung den Stempel seines Genius aufgedrückt hatte. Tasso und Camoëns gehen doch nur auf seinen Wegen. Im großen Ganzen trug die bisherige germanisch-romanische Lyrik denselben Geist zur Schau, der auch in der antiken sich offenbarte. Sie war dem Kerne nach eine geistreiche Lyrik, die den Durchgang des Gefühls durch den Verstand auch dort nie verleugnen konnte, wo sie über das Idyllische, Elegische, Satirische und Epigrammatische hinauskam, über allerhand Mischformen des Epischen und Lyrischen, des Didaktischen und Lyrischen, welche die Hauptmasse ausmachten. Ihr blieb immer ein starkes Element der Reflexion anhaften, und sie beschreibt, zergliedert und bestimmt das Gefühl durch Begriffe, steht beobachtend über ihm, statt in ihm. Sie entäußert sich dessen, stellt es als eine Person, als eine Allegorie vor sich hin, beschaut und betrachtet es von allen Seiten. Sie spricht von *der* Liebe, wie das alte Drama der Typik *den* Geizigen, *den* Liebhaber, *den* Helden darstellte. Das 18. Jahrhundert brachte endlich eine individualistische Lyrik, eine Poesie des einzelpersönlichen Gefühls, der Icherregung und Ichleidenschaft, eine Lyrik unmittelbaren Ausdrucks der Empfindungen, den Jubelruf und Schmerzensschrei der Seele in seiner bisher erreichten vollkommensten Naturwahrheit. Es erschließt, wie kein Zeitalter vorher, die Welt der im Halbdunkel ruhenden, noch zu keinem starken und beherrschenden Gefühl zusammengeschlossenen Innenstimmungen, der wollustvollen Schmerzensschauer, des Langens und Bangens in

Digitized by Google

ſchwebender Pein. Auf den erſten Anblick könnte es ja faſt erſcheinen, als wenn die Renaiſſancekunſt mit ihren ſtarken und wilden dämoniſchen Leidenſchaften, mit ihren heroiſchen Erregungen über eine weit mächtigere Gefühlskraft herrſche und eines gewaltigeren Gefühlsausdrucks fähig ſei als die mildere und weichere Humanitätspoeſie. Aber hier täuſcht nur das Koloſſale, das Grobere und Rohere, das in jenen Gefühlen liegt. Die erregbarere, feiner organiſierte Pſyche des 18. Jahrhunderts bedarf ſchon nicht mehr ſo derber und heftiger Anreizungen. In der That iſt ihr Gefühl ein viel differenzierteres, elementareres und urſprünglicheres. Ohne Frage wurzelt die neue Kunſt vorwiegend in der Gefühlsdarſtellung. Gerade das Gefühlsleben hatte durch die neue Kultur eine großartige Steigerung erfahren. So entfaltete vor allem die Lyrik eine reiche Blütenpracht. Sie trat nicht nur völlig neu und eigenartig hervor, ſondern ſie beſaß auch vor allem die Fähigkeit, die Beſonderheiten des neuen Innenlebens weſentlich und in all ſeinen Feinheiten und Tiefen auszudrücken. Der Subjektivismus, den Dante eingeführt, erfuhr hier ſeine einſtweilen ſchärfſte Ausprägung. Er beherrſcht die Kunſt. Die Dichter ſuchen vor allem die Welt ihres Ichs zu formen und zu geſtalten. Das in ſich Hineinblicken wird ihnen zur höchſten Luſt. Im Zeitalter der Renaiſſance herrſchte die Betrachtung der Außenwelt vor. Staunend ſtand man vor den Wundern der Natur. Der handelnde, der thätige Menſch trat in den Mittelpunkt der Kunſt. Jetzt iſt es der nachdenklich beſchauliche, der teilnehmende, der mitempfindende. Dort entwickelten ſich vor allem Epos und Drama. Jetzt ſind die führenden Geiſter vornehmlich die Lyriker. Das Shakeſpeare'ſche Drama der heftigen Aktionen, der ſcharf aufeinanderſtoßenden Gegenſätze, der erregten Handlungen, des Verzweiflungskampfes von Menſch gegen Menſch ſtirbt trotz allen Shakeſpearekultus in Wirklichkeit ab, und wie das Epos, ſo durchtränkt ſich auch das Drama mit dem herrſchenden Element der neuen Kunſt, mit dem Lyrismus. Wie die Renaiſſancekunſt ſcheinbar über eine mächtigere Gefühlsdarſtellung verfügt — freilich darf man dabei nur ihre höchſte Vollendung, Shakeſpeare, ins Auge faſſen und muß den vorwiegenden Charakter des Kalten und Toten bei Arioſt u. ſ. w. u. ſ. w. ganz außer acht laſſen —, ſo iſt auch die Überlegenheit in der Charakteriſtik nur eine ſcheinbare. Auch dieſes alte Vorurteil wird beſtimmt durch die ſinnfälligeren, groberen Eindrücke des Quantitativen. Man berückſichtigt nicht genug das Qualitative. Shakeſpeare als Kind der Renaiſſance giebt eine reichere Fülle verſchiedenartiger Charaktere, eine buntere Mannigfaltigkeit von Außenexiſtenzen, während in der individualiſtiſcheren, auf die Innenbetrachtung gerichteten Humanitätspoeſie die Charakteriſtik mehr auf das Einzel- und Eigenperſönliche ausgeht. Sie iſt nicht äußerlich ſo reich, aber dafür innerlich um ſo reicher an feineren pſychologiſchen Werten, lebendiger und gewichtiger, ſorgfältiger in der Ausgeſtaltung des Seelenlebens.

Digitized by Google

Diese Poesie der Innerlichkeit und vornehmster Geistigkeit erwuchs auf deutschem Boden, und zum erstenmal trat unsere eigene Dichtung als Führerin in die Geschichte der Weltlitteratur ein. Sie steht auf der höchsten Höhe der bisherigen Menschheitsentwickelung und zog den feinsten, den edelsten Gehalt aus all den Geistesquellen, welche durch das 18. Jahrhundert dahinströmen. Frankreich und England fochten die großen politischen Kämpfe der Zeit aus, und Deutschland stand dabei als Zuschauerin zur Seite. Es nahm die fremden Ideen auf, aber es raffte sich nicht zum Handeln zusammen. Nach den Tagen der Reformation hatte es kein großes, öffentliches Leben geführt. Die Macht des Reiches war zerfallen, der nationale Stolz gebrochen. Schwer lastete der Druck des Absolutismus auf dem Volke und unterdrückte jedes Selbstbestimmungsrecht.

Die äußeren Zustände waren so schlecht wie nur möglich. Man besaß kein Interesse mehr für das Gemeinwesen und suchte das Glück in der Familie. Wohl weckten die Siege Friedrichs des Großen vorübergehend das Vertrauen und den nationalen Stolz, wohl durfte sich unter seinem Schutz die religiöse Aufklärung offener und rücksichtsloser äußern, aber daß die deutsche Bildung nicht unter eine noch viel drückendere Herrschaft des Auslandes geriet, war gewiß nicht das Verdienst des Königs. Trotz seiner Regierungen und Regenten arbeitete sich Deutschland aus seinem Elend, aus seiner Barbarei empor, aber alles Große und Gewaltige, das es jetzt leistete, verdankte es allein seinen Dichtern und Denkern. Das Licht der neuen Kultur entzündete sich nicht an der Begeisterung über kriegerische Großthaten, und die Blüte der deutschen Wissenschaft, Kunst und Poesie erwuchs nicht aus der Errungenschaft einer nationalen Machtstellung, politischer Freiheiten, goldener, sozialer Zustände, sondern umgekehrt: die äußere Freiheit und die äußere Macht folgten aus der inneren Freiheit, aus der Bildung und der Kultur, die sich jetzt ausbreiteten. Der Idealismus, der die Napoleonische Herrschaft stürzte, den Absolutismus beseitigte und die nationale Einheitsbewegung beseelte, war die Frucht der Geistesarbeit unserer Dichter und Denker, Folge der geistigen Aufklärung, der seelischen Läuterung, der Erhebung und Verfeinerung des Gefühlslebens, welche sich das deutsche Volk in dieser Zeit erwarb. Bevor es an die Besserung der äußeren Zustände ging, arbeitete es an seinem inneren Menschen.

Dieser Mangel eines großen öffentlichen Lebens brachte der Kultur und der Poesie zunächst große Vorteile. Letztere wird nicht in die Tageskämpfe und nicht in die Leidenschaften sich streitender politischer und sozialer Parteien hineingezogen, bei denen es sich immer zunächst um die Vorteile und die nächsten Nützlichkeitsinteressen einzelner Klassen und Stände handelt. Die großen Schlagworte von Wahrheit, Freiheit und Recht werden da ewig nur mit lautem Pathos ausgesprochen, während in Wirklichkeit jede Partei, jeder Stand nur für sich die Duldung, die Freiheit und das Recht

Digitized by Google

beanſprucht, aber keineswegs gewillt iſt, ſie auch gegen den Gegner auszuüben. Die Litteratur wird dabei engherzig, tendenziös im gewöhnlichen Sinne des Wortes, d. h. einſeitig, ungerecht und verlogen. Vor dieſer Gefahr politiſch erregter Zeiten ward die deutſche Humanitätspoeſie bei dem Stillſtand des öffentlichen Lebens nicht bedroht. Die Zinne der Partei ragte für ſie nicht hoch genug. Auf den Flügeln des Idealismus ſchwingt ſie ſich in den klarſten und reinſten Äther empor. Sie atmet jene Höhenluft, welche die Seele der wenigen, der einzig großen, der wirklichen Menſchheitsführer trank, der Religionsſtifter, der weiſen Denker und Dichter aller Nationen. Sie ſucht das Allgemeinſt-Menſchliche zu enträtſeln und zu begründen, die Verſöhnung und Befreiung aller, nicht die Herrſchaft eines einzelnen, eines Standes, einer Nation. In ihrem Schauen, Fühlen und Denken beirrt ſie nicht das Kleine und Enge des egoiſtiſchen Individualismus in ſeinen tauſend Formen; weitblickend ſieht ſie über die ganze Menſchheit dahin und erbaut in reinen Lüften den Tempel, der den Gott aller in ſich einſchließt.

Als die Kenntnis von dieſer wunderbaren Kultur, die der Deutſche in ſtiller Arbeit an ſich ſelbſt errungen hatte, zu den übrigen Nationen herüberdrang: niemals war man wohl mehr gewillt, ihn als Führer anzuerkennen, denn damals. Der Hoheit und Gewalt dieſes Geiſtes hat ſich nie einer entzogen, der geiſtigen Lebens fähig war, ihm einmal überhaupt ins Angeſicht blickte. Nur Unkenntnis oder volle Roheit kann gering von ihm reden. Und wenn aus Frankreich und England Stimmen zu uns herüberdringen, die begeiſtert von deutſchem Weſen reden, ſo kann man immer ſicher ſein, daß ſie in der Schule dieſer Bildung eingekehrt ſind. Das Höchſte und Beſte, was die allgemeine europäiſche Kultur des 19. Jahrhunderts erzeugte, iſt durchtränkt von ihrem Blute.

Damals ſprach man von dem Volk der Deutſchen, wie man ſonſt nur von dem der Griechen zu reden gewohnt war. Es hieß das Volk der Dichter und Denker. Aber es hieß auch das Volk der Träumer. Dieſes Leben in der Höhe, in der Ätherluft der Idealitäten, dieſes ganze Daſein in der Innerlichkeit iſt auf die Dauer nicht durchzuführen. Die harte Wirklichkeit, das Rohe und Barbariſche, das der Menſchheitskultur und dem Leben noch anhaftet, macht ſich geltend, und der von der Erde auflodernde Kriegsbrand ergreift die Flügel der in den Lüften Schwebenden. Die deutſche Humanitätspoeſie, fern einem großen öffentlichen Leben, wandelnd in dem einſamen abgelegenen Philoſophenhaine, war einer anderen großen Gefahr ausgeſetzt, der ſie auch nicht ganz entronnen iſt. Sie verlor die feſte Berührung mit der Wirklichkeit, mit den thatſächlichen Zuſtänden, mit dem Leben im niederen und gemeinen. Sie kam nicht zu dem Volke herab, das noch im Tiefſten ſchmachtet. Sie ſprach zuletzt nur zu ſehr allein zu den Edelſten, zu den vornehmſten Geiſtern. Nur die geiſtigſte

Bildung fand noch den Weg zu ihr. Sie nahm einen gelehrten Charakter an. Und aus der Stille mußte der Geist zurückkehren zu dem Lärm des Marktes. Ideale wollen nicht nur ersonnen, sondern auch verwirklicht werden. Die innere Freiheit, welche der deutsche Träumer sich errungen, verlangte gebieterisch auch nach der äußeren Freiheit. Der Geist mußte in den Dunst der Wirklichkeiten wieder hinabsteigen, in die Kämpfe des Tages, in die nächsten Lebensinteressen, in den Streit der Parteien, der Stände, der Nationen. Da verlor er manches von seinem reinen Idealismus, aber die Kultur machte dafür Fortschritte nach anderer Richtung hin. Und zuletzt konnte von dem großen Gewinn jener Bildung doch nur wenig verlustig gehen. Es ist ein unvergängliches Kapitel, das der Zukunft immer zu gute kommt.

Klopstock. Lessing. Wieland.

1748 erschienen die drei ersten Gesänge des Klopstock'schen „Messias". Über all dem Gestrüpp und Unterholz, das bisher im deutschen Dichterwalde gewachsen, stieg der erste Baum machtvoll empor. Ein großer Dichter war erstanden, der den Höhepunkt der künstlerischen Entwickelung, nicht nur der deutschen, sondern der europäischen Poesie dieser Zeit eine geraume Weile hindurch bezeichnet, der elementar ursprünglichste Poet bis zu den Tagen, da die Männer des letzten Jahrhundertviertels erschienen. Ein Dichter, bei dem alles frisch und neu erscheint, unmittelbar aus dem Vollen geschöpft, — eine starke Persönlichkeit, eine vollständige Eigenart.

Friedrich Gottlieb **Klopstock** (geb. zu Quedlinburg am 2. Juli 1724, gest. zu Hamburg am 14. März 1803) entstammt jener streng christlich-religiösen, puritanisch-pietistischen Bürgerwelt, aus der auch die Richardson und Rousseau hervorgingen. Wir haben sie bereits als das eigentliche Neuland der Kultur kennen gelernt. Hier walteten der Ernst, die Tüchtigkeit, der Idealismus und eine ungebrochene Kraft, die allein im stande sind, wieder Positives zu schaffen, über den Trümmern einer Vergangenheit eine neue zu bauen. Es war kein starres Haften am Alten, kein Zurückgebliebensein, wenn diese Kreise der aristokratisch-höfischen Aufklärungslitteratur feindlich gegenüberstanden, sondern das Bewußtsein von dem Unfertigen, Halben und Ungenügenden, das ihr anhaftete. Es wehte für sie noch zu viel Fäulnisluft in ihr, und sie war noch allzu durchsättigt von den Miasmen der Zersetzung. Sie hatte das Alte gründlich noch nicht überwunden und rat- und hilflos stand sie zwischen Vergangenheit und Zukunft. Sie brachte daher auch nur eine Kunst der Ratlosigkeit und des bloßen Skepticismus zu stande: eine Kunst des Witzes und der Verspottung, der Verstandes-

Fr. G. Klopstock
im 71. Lebensjahre. Schwarzkunstblatt von J. G. Huck nach dem Gemälde von Anton Hickel 1798.

Digitized by Google

rederei und des ethischen Materialismus. In der bürgerlichen Welt ahnte man, was darüber hinausführen mußte, ahnte die neuen Götter, die neuen Ideale und den neuen Glauben, vor denen die Litteratur der Auflösung und der Zerstörung eben nicht mehr bestehen konnte. Die deutsche Litteratur dieser Zeit erwächst mit allen Wurzeln aus dem jungfräulichen Boden dieser bürgerlichen Welt. Hier giebt es keine aristokratisch-höfische, wie in England und Frankreich. Ihr lächelt keines Mediceers Güte. Sie genießt keine Hof- und Fürstengunst. Es ist auch darum alles aufbauende Arbeit, was ihre Männer unternehmen, — deren Blick ist immer nach vorwärts, auf das Positive gerichtet, sie wollen wesentlich zusammenfassen, nicht zerstören und auflösen, und so nimmt die ganze Entwickelung einen raschen, stürmischen Gang; sie vollzieht sich in großer Klarheit und gerät auf keine Um- und Irrwege.

In Klopstock verkörpert sich dieses Bürgertum gleich in neuer Gestalt. All das Demütig-Unterwürfige, das Ängstliche und Zaghafte, kurz das Bedientische, das dem älteren Gellert'schen Geiste noch als Erbteil des langen Drucks anhaftete, und auch das Enge, Kleine, Pedantische des früheren Geschlechts ist abgefallen. Ein Mann von höchstem Selbstbewußtsein und Selbstvertrauen, eine stolze, auf ihr Ich pochende Herrennatur tritt auf die Bühne. Man fühlt, es ist das Bürgertum, das seine Freiheit nicht als gnädiges Geschenk aus der Hand des aufgeklärten Despotismus entgegennehmen wird, sondern durch eigene Kraft sich erringt, als sein Recht erkämpft und ertrotzt. Mit sicherem Blick findet sich der Dichter früh zu dem ihm wahlverwandtesten Geist hin, zu dem echtesten germanischen Herrenmenschen, dem stolzesten und ungebrochensten Charakter der letzten Entwickelungsperiode, zu Milton hin. Das demokratische Christentum des Puritanismus hat heimlich fortgelebt und erwacht in neuer Kraft. Bei Richardson und bei Klopstock. Und in neuen Formen erscheint es dann bald darauf bei Rousseau. Der republikanische Bürgerstolz Klopstocks antwortet einzig richtig auf die Geringschätzung, mit der Friedrich der Große auf die deutsche Litteratur und Kultur herabblickte: eine Ode zu dessen Ruhm gedichtet, verwandelt sich in eine Ode auf Kaiser Heinrich I. Er kommt sonst in seinem Leben immer wieder zum Durchbruch, und der Fünfundsechzigjährige gerät beim Ausbruche der französischen Revolution in leidenschaftliche Begeisterung. Und auch das teilt Klopstock mit Milton: den echten, künstlerischen Sinn für die Erhabenheiten und Schönheiten der Natur, des Lebens und des Menschen, die Abneigung gegen alles Kopfhängerisch-Pietistische, Mißmutige und Vernörgelte. Als er, von Bodmer eingeladen, unter den wehleidig-frommen Zürichern hauste (Juli 1750 bis Februar 1751), da erschraken diese braven in Demut und Zittern hinlebenden Christen über solchen „Messiassänger", der so gar nicht ihrem bleichwangigen Ideal entsprach und wenig von ihrem Beten und Predigen

wiſſen mochte: vielmehr ein geſunder Turner, Kraft- und Sportsmenſch war und die Geſellſchaft von hübſchen Mädchen, Küſſe von friſchem Munde und eine gute Flaſche Wein mehr als alle ihre äſthetiſchen und religiöſen Kaffeegeſpräche ſchätzte.

All der Idealismus, die Begeiſterung, das Jungfriſche und Gläubig-Hoffnungsvolle, Zukunftsfrohe, das in der bürgerlichen Welt lebte und ſich hier zu einem ſtarken und tiefen Gefühlsleben zuſammengeſchloſſen hatte, — wirkte in der Seele Klopſtocks. Damit ſtand er an dem Urquell, aus dem die neue Dichtung ihre beſten Kräfte ſchöpfte. Dieſes Gefühlstrunkene iſt der bürgerlichen Kultur aller europäiſchen Länder, wo ſie im Aufgehen war, gemeinſam. In England kam es zuerſt völlig in dem Richardſon'ſchen Roman zum Durchbruch, und faſt zur ſelben Zeit in Deutſchland in der Klopſtock'ſchen Poeſie. Und hier noch elementarer, reiner und reicher künſtleriſch. Dort in einem Roman, hier in der Lyrik, in der dichteriſchen Gattung, welche gerade wie keine andere fähig war, die Gefühle zu geſtalten und ihnen unmittelbaren Ausdruck zu verleihen. Solche Erſcheinungen ſind nicht bedeutungslos. Sie verraten, wie ſcharf die deutſche Dichtung auf das rein Künſtleriſche zielte, auf jene höchſten äſthetiſchen Stimmungen der ruhevollen Seligkeit, der durch keine engen perſönlichen Intereſſen getrübten Weltbetrachtung und des Schaffens gleich der Natur, der gleichen liebevollen Betrachtung aller Dinge und Erſcheinungen. Sie verraten dieſes Beſtreben und ſie kräftigen es. Der bürgerliche Geiſt in England drängte zum Roman hin, zu einem Kunſtwerk, das leichter all das Tendenziöſe, das Belehrende und Moraliſche, das Außerkünſtleriſche in ſich verarbeiten und dem Praktiſch-Nützlichen in den politiſchen Kämpfen des Tages, der Parteien und Intereſſen dienen konnte. Die Klopſtock'ſche Lyrik erwächſt aus der lebendigen Empfindung des Ewigen, des Rein- und Allgemein-Menſchlichen, das in dieſen Kämpfen in zeitlich vorübergehender Geſtalt nur erſcheint. Der Geiſt haftet daher nicht an der Betrachtung einer bürgerlichen Wohnſtube, des zeitgenöſſiſchen Familien- und Wirtshauslebens, weiß nichts von ſchurkiſchen, adeligen Verführern, rohen Hausvätern und edlen, tapferen Vorkämpferinnen der bürgerlichen Tugend: er verkörpert rein die Ideale und die Gefühle, aus denen die große bürgerliche Erhebung hervorging, den geſteigerten, religiöſen Ernſt, der eben in dem Kampfe gegen die ſtarren, kirchlichen Dogmen, gegen das veräußerlichte Chriſtentum ſich offenbarte, die ſtrenge Sittlichkeit und Keuſchheit, welche die moraliſche Bewegung des Jahrhunderts weckten, die nationalen und patriotiſchen Gefühle und Stimmungen, die ſchwärmeriſch-ekſtatiſchen Liebes- und Freundſchaftsempfindungen, ſo innig verwachſen mit dem ganzen Humanitätskultus der Zeit, den neuen Beſtrebungen der aufklärériſchen und freidenkeriſchen Freimaurer, wie den Freiheits-, Gleichheits- und Brüderlichkeitsidealen der politiſchen und ſozialen Revolutionäre. Kurz

eben all das Jugendliche, Begeisterte, Gläubige und Zukunftsfrohe des Jahrhundertsgeistes. Indem er aber so unmittelbar die Gefühle selbst und den wirkenden Geist ins Auge faßte, fand er auch die unmittelbarste und geistigste, die reinste, künstlerische Form, — die lyrische, welche dem Wesen der neuen Kunst am vollkommensten entsprach. Allerdings stößt die Klopstock'sche Kunst auf Grenzen. Sie wirft sich mit einer schroffen Einseitigkeit auf die Gestaltung des Gefühlslebens. Sie wird von diesem durchaus beherrscht. Keine andere Lust kennt sie, als das wilde, unruhige Stürmen und Drängen eines echten Jünglingsherzens zum Ausdruck zu bringen. Sie versenkt sich so ganz in das Innere der Seele, daß sie allzu wenig Aufmerksamkeit der Außenwelt zuwendet. Es fehlt ihr der Sinn des englischen Romanes für die Realitäten des Lebens und der Wirklichkeit. Sie kann nicht aus sich herausgehen, sondern erblickt die Welt ganz durch die Gläser ihres Ichs, ihrer schwärmerisch-überschwänglichen Gefühlsseligkeiten. Der jugendliche Geist verfügt noch über wenig Erfahrungen und bevölkert daher die Erde mit seinen Gefühls- und Traumgestalten. Er besitzt keinen Sinn für Handlungen und Vorgänge, noch für Charaktere. Alles Epische und Dramatische steht ihm fern. Und dieser Mangel an Erfahrungen und Erkenntnissen zieht noch andere Folgen nach sich. So viel Klopstock im Herzen trägt, so wenig trägt er im Kopf. Er ist eben keine bedeutende Intelligenz, kein großer Verstandesmensch, kein Denker und Grübler, der sich ernsthafter mit den großen Problemen des menschlichen Daseins beschäftigt hat. Darin unterscheidet er sich von seinem großen Meister und Führer Milton.

Um dieser Einseitigkeit willen mußte ihm das große Hauptwerk seines Lebens, die 1773 zu Ende geführte „Messiade", unter der Hand zerfließen. Er hatte damit ein Werk unternommen, dem seine Kunst nicht gewachsen war. Er besaß nicht den großen kritischen Sinn der poetischen ersten Genien, die Selbsterkenntnis von dem Wesen und Maß der eigenen Begabung. Denn die Nichttäuschung darüber gehört zu den grundlegenden Bedingungen der künstlerischen Meisterschaft. Bei seinem Mangel an Objektivität, an Sinn für die Erscheinungen und Ereignisse der Außenwelt, für alle Realitäten des Lebens schrieb er kein realistisches Epos, wie das Homerische; zudem stand er mit zu ausgeprägt religiöser Scheu und Ehrfurcht vor seinem Stoffe, als daß er es wagen konnte, ihn in echte Wirklichkeitsgestalten einzukleiden. Vor seinem Geiste verschwamm alles in seraphischem Duft. Er sah weder Zeit noch Ort, weder Handlungen noch Menschen. Er starrte in das ewig Unfaßbare und Ungestaltbare. Er wußte auch das größte Problem aller Dichtung, das Problem von der Erlösung der Menschheit bei seiner allem Grüblerischen abgeneigten Natur überhaupt nicht als Problem zu fassen. Er bringt nicht, wie Äschylos, Dante, Milton, Shakespeare, Goethe, das Ringen des menschlichen Geistes, der menschlichen

Digitized by Google

Vernunft in künstlerische Gestaltung. So fehlt es ihm an äußerlichem wie an innerlichem Stoff und Inhalt, und es geht ihm das Material zu einem größeren Aufbau ab. Rein empfindend und teilnehmend, durch und durch subjektiv, bald weinend und klagend, bald jubelnd und aufjauchzend steht er seinem Stoff gegenüber, aber vergebens sucht er ein lyrisches Gedicht über dem Leisten eines zwanzig Gesänge langen Epos auszuspannen.

Man muß Klopstock in der Lyrik aufsuchen. Wie ein Sturm weht sein Geist über all das Flache und Platte, das kleinlich Nützliche und Alltägliche, Verständliche, das Tändelnde und Nette der bisherigen deutschen Poesie dahin. Er beseelt die Kunst mit seinen starken Gefühlen, seinem Sinn für das Erhabene, Pathetische, Kraftvoll-Stolze und Feurige, mit seinen jugendlichen Überschwänglichkeiten, Sentimentalitäten und Thränenseligkeiten. Er hat das echte Schwungvolle, dem die Ode und die Hymne entspringen. Man darf von ihm keine naiven schlicht inniglichen Kirchenlieder erwarten, sein Gott ist vielmehr der der hebräischen Psalmen, ein gewaltiger Gott, groß und erhaben die Natur, in der er sich offenbart, und wenn Klopstock vom Würmlein spricht, so wird auch dies durch ihn zu einem gar erhabenen Wesen. Das ist gewiß, der Dichter bläst immer die Posaune, und einfach kann er nicht reden. Die irdische Liebe wird bei ihm wie bei Dante zu einem Stück himmlischer Liebe. Aus echtem Jünglingsempfinden heraus erblickt er in seinem Fanny und Cidli seraphische, über die Wirklichkeit erhabene Wesen. Das ist nicht die feinere wahrere Erotik Goethe's, aber welche Feier, welchen Glanz hat er über dieses Gefühl ergossen und wie sehr hat er dadurch die idealen Empfindungen seines Volkes gekräftigt. Und wie sehr hob er, der Selbstbewußte, Stolze, durch seine vaterländischen Oden das Selbstbewußtsein der Nation, das Selbstbewußtsein der deutschen

Der
Meßias
ein
Heldengedicht.

HALLE,
bey Carl Herrmann Hemmerde.
1749.

Titelblatt der ersten Separat-Ausgabe der ersten drei Gesänge von Klopstocks „Messias".

Digitized by Google

Kunst, ohne welches eine reiche Schöpfungsfülle nicht gedacht werden kann. Er ist in jedem, was er schafft, ein kultureller Poet, Schöpfer und Bahnbrecher der neuen deutschen Kultur, der mehr als ein geistiges Roßbach geschlagen hat. Er hat den sicheren Instinkt für eine national-volkstümliche deutsche Kunst, für eine deutsche Rassenpoesie und hält mit fester Hand das Steuer darauf hin. Allerdings kämpfte er den schweren Kampf eines ersten Pioniers, der mit der Axt durch den Urwald sich durchschlagen muß. Innerlich hat er das Wesen der Gelehrtenpoesie überwunden, aber in vielen Formen bleibt es dabei noch bestehen. Es war ein nationales und volkstümliches Empfinden, wenn er die Mythologie der Edda an die Stelle der antiken setzte und seine patriotisch-vaterländische Poesie in ein altdeutsches Kostüm kleidete, wenn er als Barde kam, als wiedererstandener Sänger der Vorzeit, indem er aus der mangelhaften Kenntnis der Zeit heraus das altkeltische Sängerordenswesen in die Urwälder Germaniens versetzte: aber diese nationale Poesie war erst noch eine patriotische, eine stoffliche, nicht eine künstlerisch-nationale Poesie. Es haften ihr wie der Macpherson'schen Ossiandichtung, mit der sie im engen Zusammenhang steht, die Eierschale des gelehrten und wissenschaftlichen Archaismus an. So sucht er auch nach der neuen Form, ohne sie vollkommen zu finden. Und dabei ist er ein so großer und echter Poet, daß er sie innerlich schon besitzt und nur äußerlich nicht in die rechten Formen bringen kann. Das rein musikalische Element gelangt, dem Charakter des vorherrschend Gefühlvollen entsprechend, zum völligen Sieg. Während in der Dichtersprache der Renaissance das Malerische und Plastische vorherrschte und das Musikalische nur etwas allgemein Sinnlich-Schönes, Wohlgefälliges bedeutet, verschmilzt es jetzt aufs innigste mit der jeweiligen Empfindung. In jedem Klopstock'schen Gedicht nimmt es einen anderen Duft und Ton an, und immer neuer, reizvoller und charakteristischer schlägt der melodische Klang der Worte und der Rhythmen, der manchmal den Vergleich mit Goethe nicht zu scheuen braucht, an unser Ohr. Dennoch steht Klopstock dem musikalischsten Elemente der Verssprache, dem Reim feindlich gegenüber, wenn man das Wort im engen Sinn der herschenden Poetik nimmt. Denn noch hat er nicht ganz den Geist der gelehrten Renaissance des 17. Jahrhunderts überwunden. Er giebt sogar den streng antikisierenden Formen neuen Aufschwung, und wie er sein Epos in Hexametern schreibt, so greift er für seine Lyrik zu den griechischen und römischen Odenmaßen. Das kam aus der Schulstube und aus der Gymnasienluft, die unsere Poesie noch bis heute nicht völlig los ward. Aber dabei bleibt das wahrhaft groß-künstlerische Formalgenie des Dichters bestehen. Von ihm lernte die deutsche Kunst den Zauber des Rhythmischen, und ein neuer großer Schritt war es, als Klopstock hinausdringend über die antiken Schablonen rein auf dem Rhythmischen „freie Verse" aufbaute, die Goethe dann später in seinem „Prometheus", „Grenzen der Menscheit" ꝛc. vervollkommnete.

Digitized by

Noch kämpft er mit einer ungemeiſterten Sprache. Und vieles iſt bei ihm noch ungelenk, ſteif, verworren und dunkel. Die Satzglieder liegen durcheinander, und ſchwerfällig ſchleppt ſich der Satz mit allerhand Einſchachtelungen von Vers zu Vers. Um ſo höher iſt ſeine Kraft zu ſchätzen, welche trotz der entgegenſtehenden Hinderniſſe bereits ſo Bedeutendes ſchuf.

Von den unmittelbaren Nachahmern, die ſklaviſch ihm folgten, iſt natürlich nicht viel zu ſagen. Ebenſowenig von den Dichtern ſeraphiſcher bibliſcher Epen, wie von den „Barden", welche, wie Karl Fr. Kretſchmann (1738—1809) und der öſterreichiſche Jeſuit Michael Denis (1729 bis 1800), den modiſch gewordenen altnordiſchen Mummenſchanz mitmachend, deutſchtümelnd-archaiſtiſche Oden ſangen oder vielmehr brüllten. Keiner der Altersgenoſſen, der nicht der Gewalt Klopſtocks ſich gebeugt hätte. Viele, wie Uz, verließen die Bahnen, die ſie bisher gegangen und ſchloſſen ſich ſeiner Führung an. Die antikiſierenden Versmaße wurden die herrſchende Mode, aber keiner beſaß die ſchwungvolle Seele Klopſtocks, ſie mit großem und echtem Odeninhalt anzufüllen. Und vergebens ſuchte Karl Wilh. Ramler dieſen Mangel durch peinlich ſauberen Formalismus, durch äußere Korrektheit und Feile des Verſes zu erſetzen. Als eigenartige Erſcheinung behauptet ſich immerhin neben Klopſtock der Züricher Salomon Geßner (1730—1788). Er teilt mit dieſem als Zeitgenoſſe die ſchwärmeriſche Sentimentalität und Gefühlszerfloſſenheit, aber dieſe tritt in ſeinen Proſa-Idyllen, den letzten Ausläufern der Schäferpoeſie der Renaiſſancezeit und verwandt mit der Natur- und Landſchaftspoeſie Thomſons und Ewalds von Kleiſt, weit einſeitiger und beherrſchender auf als bei dem ſo weit vielſeitigeren Klopſtock.

Erſt mit Gotthold Ephraim Leſſing, geboren am 22. Januar 1729 als Sohn eines Kamenzer Pfarrers und geſtorben am 15. Februar 1781 zu Braunſchweig, tritt die deutſche Litteratur völlig in das eigentliche Ideenleben des achtzehnten Jahrhunderts hinein. Die bürgerliche Kultur, wie ſie ſich in Klopſtock verkörpert, weiſt noch in die Vergangenheit zurück. Noch einmal ſcheint die letzte große Periode der Kraftentwickelung des deutſchen Geiſtes, das Zeitalter Luthers wieder aufzuleben. Die jammervollen Zeiten des allgemeinen Niederganges, welche dazwiſchen liegen, ſind wie vergeſſen, und all der Staub und Moder, der ſo bald auf die junge Blüte des Proteſtantismus gefallen war, wirbelte fort. Der deutſche Geiſt, ſo müde, ſo greis und welk ſeit dem Erlöſchen der erſten reformatoriſchen Begeiſterung, hat ein Verjüngungsband gewonnen, und er erinnert ſich wieder der Zeit, da er zum letztenmale Jünglingsträume träumte. Das **Proteſtantiſch-Chriſtliche und Religiös-Feurige, das Große, Kraftvolle und Idealiſche in der Klopſtock'ſchen Poeſie, das Ichſtolze, das National-Volkstümliche und das Deutſchſtolze verrät denſelben Geiſt, der einſt in den Tagen Luthers die deutſche Kultur bewegte. Vor allem kam es darauf**

Digitized by Google

an, daß ſich dieſe wieder einmal jung fühlte. Und da knüpfte ſie zunächſt unmittelbar an die Reformation wieder an, weckte ihre Stimmungen und vergaß, was hinterher kam, löſchte die Zeit, die ihr ſo gut wie gar keinen Gewinn gebracht hatte, aus. Dann erſt ſetzt die Neuentwickelung an.

Leſſing.
Nach einem Gemälde von J. H. Tiſchbein dem Älteren, vom Jahre 1760.

Dort, wo Luther die Hand hatte ſinken laſſen, beginnt die Arbeit der neuen Zeit, den Grenzſtein, den dieſer geſetzt, hebt ſie aus dem Boden und erobert neues Land.

Klopſtock lebte noch in dem Dunſtkreis der vorwiegend chriſtlich-religiöſen Bildung der Luther'ſchen Kulturperiode, Leſſing wurzelt mit allen Faſern in jener rein weltlichen Bildung, die mit äußerſter Entſchieden-

heit erſt das achtzehnte Jahrhundert heraufführte. Als junger Student der Theologie zieht er noch in Leipzig ein, aber bald nimmt das Theater

G. E. Leſſing
im 42. Lebensjahre nach dem Gemälde von Anton Graff.

der Neuberin ſein Intereſſe ganz anders in Anſpruch als alle Kirchen und Predigten, und als einer der erſten kämpft er für eine Bühne, welche an Stelle der Kanzel treten und deren alte Erziehungsaufgaben über-

nehmen soll. Von der Religion und der Theologie nahm Luther seinen Ausgang, Lessing kommt von der Kunst und der Kunstkritik her. Aber auf verschiedenen Wegen suchte der Geist der Menschheit und des deutschen Volkes doch nur dasselbe Ziel. Wie in Luther, so kommt auch in Lessing der unbestochen-unbestechliche Wahrheitsdrang, der rastlose Forschergeist zum Ausdruck; der feste Wille, keiner bloßen Autorität sich zu beugen, und das tiefste Gefühl der Selbstverantwortlichkeit. Das Ich stellt sich der ganzen Welt entgegen und unterzieht diese einer unerschrockenen Kritik. Die Ausübung der Kritik aber, der Kampf und der Streit selber bereitet die höchste Lust. Und da ist es gleichgiltig, ob sich dieses Streben auf die Erforschung religiöser oder ästhetischer Wahrheiten richtet. Das Streben selber ist das große Befreiende, das Ziel dort und hier dasselbe: die innere Erlösung des Geistes, der kühn und selbstvertrauend sich selbst zum Herrscher und Gesetzgeber aufwirft. Beseelt von diesem Geiste, führt Lessing die deutsche Kultur um einen Schritt über die Luthers hinaus. Die Autorität aller Autoritäten ist ihm nicht mehr die Bibel, vor welcher die Kritik Luthers jäh verstummte, Lessing greift weiter und stellt als echtes Kind seines Jahrhunderts den menschlichen Verstand als die letzte und höchste Instanz hin. Wenn Klopstock als ewig begeisterter Jüngling mit schwärmerischen Worten in seiner Nation das Gefühl ihrer Kraft und ihres Wertes geweckt hatte, so gab Lessing dem deutschen Volk die Fähigkeit, seine neugewonnene geistige Bedeutung klar zu erkennen und deutlich deren Ursachen zu begreifen. Und erst aus dieser klaren Erkenntnis heraus gewinnt unsere Litteratur und Kultur die Kraft, sich völlig auf eigene Füße zu stellen und den jahrhundertalten Geist der bloßen Nachahmung entschieden zu überwinden. Lessing hat die Bildung der zeitgenössischen Franzosen in sich aufgenommen und er steht Schulter an Schulter mit den Encyklopädisten, aber es ist nichts Fremdes mehr und nur Angeeignetes bei ihm, alles vielmehr aufs innigste und wesentlichste mit ihm verschmolzen und zu einer Originalpersönlichkeit zusammengegangen. Er haucht den Ideen der Aufklärung seinen eigenen Geist ein, und die deutsche Aufklärungsbildung darf es wagen, nun, da sie ganz innerlich geworden, die leeren, äußeren Formen der Franzosenvergötterung und -Nachäffung, an denen noch ein Friedrich der Große mit ganzer Seele hing, endgiltig beiseite zu werfen.

Wie der Sänger des „Messias“ im Gefühle aufgeht, ebenso wird der Dichter des „Nathan“ vom Verstande beherrscht. In ihm empfing Deutschland seinen größten Schriftstellerpoeten. Da verspürt man nichts von der Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit Klopstocks, und er selber hat es ja bekannt, daß er mit Pumpen und Röhren hat arbeiten müssen. Die Kritik war die Hebamme seiner Poesie, — und von der Kritik nahm bei ihm alles seinen Ausgang, und alles endete in ihr. Aber gerade, daß er sie zur unumschränkten Herrscherin erhob und ihr Recht in jeder Weise

Digitized by Google

ausnutzte, machte ihn zu einem der erſten und gewaltigſten Befreier unſeres Geiſteslebens. Er lehrte ſein Volk die Notwendigkeit der Kritik aufs innerlichſte begreifen und ſtellte ihm die Kunſt der Kritik in ihrer edelſten, höchſten und vollkommenſten Form dar. Die Leſſing'ſche Kritik ſteht nicht, wie vielfach die Voltaire'ſche, im Dienſt der perſönlichen Eitelkeit und rückt gefallſüchtig nur die Überlegenheit des Kritikers in ein helles Licht. Sie haſcht nicht nach dem Witz um des Witzes willen. Sie wird nicht vom Neid und der Eiferſucht oder von der Rachſucht getrieben. Ein großartiger und tiefer Ernſt liegt ihrem Weſen zu Grunde. Sie glaubt an ſich ſelbſt und iſt erfüllt von dem Bewußtſein ihres Wertes. Sie geht durchaus auf das Sachliche und verachtet das Perſönliche. Sie ſucht aufs inbrünſtigſte die Wahrheit und nach einem letzten und unumſtößlichſten Halt. Sie verhehlt ſich keinen Einwand, der gemacht werden kann, und ſucht ihn zu beſeitigen nach beſtem Wiſſen und Gewiſſen. Wie ſelten ſonſt trägt eine Leſſing'ſche Kritik den Stempel der vollkommenſten Ehrlichkeit und der innerlichſten Wahrhaftigkeit an ſich und darum auch den der höchſten Gründlichkeit und des reichſten Wiſſens. Auch aus ihr atmet uns eine vollkommene Jugend, Kraft und Geſundheit entgegen.

Leſſings Frau Eva,
geb. Hahn verw. König, vermählt mit dem Dichter ſeit dem 6. Oktober 1776, bereits geſtorben am 10. Januar 1778.
(Nach einem Ölgemälde im Beſitz des Herrn Amtsrat Hennenberg zu Waſſerleben.

Mit Winckelmann zugleich legte Leſſing den Grundſtein einer äſthetiſchen Bildung des deutſchen Volkes und lehrte dieſes, ſich über das Weſen und die Elemente des künſtleriſchen Empfindens klar zu werden. Gewiß liefen da noch mancherlei Irrtümer bei ihm unter, und ſo manche ſeiner Anſchauungen,

Digitized by Google

so manche seiner Begründungen hält heute nicht mehr stand. Auch als Kunstrichter verleugnet er nicht, daß er das Kunstwerk eigentlich nicht unmittelbar zu genießen weiß und wesentlich mit dem Verstande sich seiner bemächtigen muß. Das Verständige steht ihm nahe, fern das Empfundene. Aber die deutsche Bildung drang doch an seiner Hand zum erstenmal tiefer in die Geheimnisse und in das wahre Sein der Kunst ein; man fängt an, ihre Lebensfähigkeit und ihren Lebenswert zu erkennen, sie um ihrer selber willen zu genießen und etwas mehr in ihr zu suchen als angenehme Belehrungen, moralische Weisheiten, religiöse Wahrheiten und sonst allerhand Nützlichkeiten. Lessing läßt klar erkennen, was bisher zumeist nur dunkel gefühlt wurde. Er giebt den Schaffenden, Beurteilenden und Empfangenden mannigfache wohlbegründete und feste Kunstgesetze und zeigt, wie der Geschmack geschult und gebildet werden kann. Eine eigentliche Wissenschaft von der Poesie, eine echte litterarische Kritik beginnt in Deutschland erst mit seinem Auftreten. Denn, was ihm vorherging, die Arbeit der Opitz, der Gottsched, Bodmer und Breitinger, der Alexander Gottlieb Baumgarten („Aesthetica". 1750—1758), war Pionierarbeit, unfertig, unausgereift, angelesenes Bücherwissen. Mit Lessing und Winckelmann erst beginnt eine originale Schöpferarbeit. In scharfen Rezensionen, in denen er über die Litteratur seiner Zeit strenges Gericht hielt, hatte sich jener für die beiden großen, ästhetisch-kritischen Arbeiten seines Lebens vorbereitet: „Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie" (1766) und die „Hamburgische Dramaturgie" (1. Mai 1767 bis 19. April 1769). Dort scheidet er schärfer die zwei großen Künste voneinander, für die man bisher allzuviel Ähnlichkeiten angenommen hatte, so daß die Poeten in Versuchung kamen, malerische Wirkungen zu erstreben, während die Maler den Poeten ins Handwerk zu pfuschen suchten. Die Besonderheit und Verschiedenheit der technischen Mittel bedingt für beide Künste auch verschiedene Ziele und Aufgaben. Der bildende Künstler wirkt mit sichtbaren, mit natürlichen Zeichen im Raume, während der Dichter mit willkürlichen in der Zeit wirkt. Das Wesen von Malerei und Plastik beruht in der Schönheit, während die bildende Kunst, die Poesie nach Handlung strebt. Er gab damit kritisch der beschreibenden und malenden Naturpoesie, welche, wie wir gesehen, die Litteratur des 18. Jahrhunderts so stark beherrschte, den Todesstoß und den Poeten eine Fülle feinster technischer Winke.

Kritisch und schöpferisch thätig, befreite Lessing das deutsche Theater vom Geist der Ausländerei, und sein Name bedeutet einen neuen, großen und wichtigen Wendepunkt in der Geschichte unserer Bühne und unseres Kunstdramas. Gottsched hatte mit redlichem Willen dem Theater und der Litteratur, nachdem sie so lange völlig voneinander getrennte Wege gegangen, die Gemeinsamkeit der Interessen wieder nahe gebracht. Die Schauspielkunst sollte nicht länger nur dem rohen Volksgeschmack, dem

Digitized by Google

Plumpen und Gemeinen dienen, ſondern der feineren und edleren Kunſtbildung. Aber Gottſched hatte noch immer nur ein gelehrtes, nachahmendes Stuben- und Bücherdrama bieten können. Erſt durch Leſſing kommt das Schauſpiel ſo weit, daß es an die Natur ſelber ſich wendet und ſie zum Vorbild nimmt, aus dem Leben, aus der Seele der Zeit und des Volkes heraus ſchafft und damit in originaler und nationaler Geſtalt erſcheint. Die Theaterreformbeſtrebungen Gottſcheds und der Neuberin zogen weitere Kreiſe. In dem Ruf nach einem „Nationaltheater“ faßte man jetzt all die neuen Ideale zuſammen; nicht länger ſollte die Schauſpielkunſt, in Unruhe und Unſicherheit wandernd, von Ort zu Ort ziehen, ſondern ein feſtes Heim erlangen und von einer feſtſtehenden Bühne aus die Schöpfungen einer großen, nationalen Dichtung zu Gehör bringen; erhebend und erziehend, wie die Kirche und die Schule ſollte dieſes Theater auf Bildung und Geſittung des Volkes einwirken. Von Hamburg ging der erſte Verſuch aus, in ſolchem idealeren Geiſt eine ſtehende Bühne zu errichten. Wohl beſtand dieſe nicht lange Zeit, aber genug war es ſchon, daß das Ideal einmal aufgeſtellt war und fruchtbar weiter wirken konnte. Die beſten ſchauſpieleriſchen Kräfte kamen da zuſammen, unter ihnen Konrad Eckhof, der Vater der deutſchen Schauſpielkunſt, der erſte große Meiſter eines nationalen Stils bürgerlich-realiſtiſcher Färbung, der als Darſteller denſelben Geiſt verkörperte, der auch in der Leſſing'ſchen Poeſie zu Hauſe iſt. Leſſing ſelber ward als Dramaturg angeſtellt, und aus der eingehend ſorgfältigen Beurteilung der aufgeführten Dramen erwuchs das Muſterwerk

Eckhof.
Nach dem Stich von F. Müller nach dem Gemälde von H. Graff.

unserer schönwissenschaftlichen Kritik, „die Hamburgische Dramaturgie". In ihr zog der Meister mit allen seinen scharfen Waffen gegen die Herrschaft des französischen, klassicistischen Dramas zu Felde und vernichtete vollkommen das Ansehen, das bis dahin die Corneille und Voltaire genossen hatten. Aus der besseren Erkenntnis des Aristoteles und der griechischen Poesie wies er nach, daß die Franzosen mit all ihren Regeln und Gesetzen in das eigentliche Wesen der Aristotelischen Lehren durchaus nicht eingedrungen seien, und stritt ihnen den Ruhm ab, die antike Tragödie erneuert zu haben. Wohl klammerte sich Lessing noch ängstlich an die Autorität der Griechen, und seine ästhetische Kritik machte vor Aristoteles ebenso ehrfurchtsvoll Halt, wie einst Luthers theologische Kritik jedes Wort der Bibel für tabu angesehen.

Aber seine freie und kühne Auslegung machte dem Drama wieder Luft, und das äußere Form- und Regelwesen bedeutete ihm doch so wenig, so tief drang er der Kunst ins Herz hinein, daß er in dem Shakespeare'schen Schauspiele mehr vom echten Geist der Aristotelischen Poetik verspürte, als in der klassicistischen Tragödie der Franzosen. Die Kritik und der vornehmste Kunstverstand standen ihm bei seiner schöpferisch-dichterischen Thätigkeit zur Seite. Jede lyrische Ader war ihm freilich versagt und jeder unmittelbare Ausdruck der Empfindung. Aber auf dem Umwege des Verstandes und Witzes gelangt er zuweilen zu einem lakonisch-spartanischen, geistreich-zugespitzten Ausdruck besonders einer hochgespannten tragischen Erregung, der gerade durch seine Eiseskälte starke Wirkungen ausübte. Das Lessing'sche Drama steht auf dem Boden des bürgerlichen Alltagsrealismus und wird von dem gleichen Geist getragen, der den Roman in England und das Diderot'sche Familiendrama beseelte. Diese realistisch-prosaische Poesie hielt glücklich den Überschwenglichkeiten und Wolkenentrücktheiten der Klopstock'schen das Gegengewicht. Lessing sieht alles, was Klopstock nicht sieht: den Menschen der Wirklichkeit, der nächsten Umgebung, die sozialen Zustände der Zeit, die ganze Fülle der Formen und Anschauungen, in denen sich das zeitgenössische Leben bewegte. Wenn jener das Innenleben aufsucht, so richtet dieser sein Auge auf das Außenleben. Er beobachtet und studiert den Menschen seiner Zeit; er schaut ihn sich bewegen, schaffen und wirken. Die Handlung und der Vorgang, von denen Klopstock nichts weiß, haben für Lessing allererſten Wert und Bedeutung. Die Gestalten, die bei jenem in seraphischem Nebel zerfließen, scheiden sich hier in scharfen Umrissen ab und sind aus einer Fülle von Beobachtungen aufs geistreichste und klügste zusammengesetzt, daß das Mechanische fast überwunden erscheint. Man wird das überquillende innere Leben vermissen. Alles hat etwas Hageres, Trockenes und Dürres an sich, und jedes spitzt sich nur allzusehr zu einem Epigramm zu: Gefühl und Vorstellung, Gestalt und Charakter, Handlung und Komposition, und

Digitized by Google

ſchließlich jeder Satz. Aber welch große innere Einheitlichkeit ſteckt darin, wie ſehr iſt das alles wieder aus einem Guß. Und wenn uns Leſſing als Poet nicht warm macht, ſo feſſelt er doch immer durch ſeine überlegene, geiſtreiche Technik, die ſich vielleicht am glänzendſten in der Kunſt des dramatiſchen Aufbaues offenbart. Er kämpft in ſeinen ſozialen und religiöſen Tendenz-Dramen den Kampf des dritten Standes, der Aufklärung und der Duldung. In der „Miß Sara Sampſon“ hat er ſich noch nicht völlig zur Eigenart durchgerungen; deutlich ſchimmern die engliſchen Vorbilder, Richardſon und Lillo, durch. Aber das Weinerlich-Sentimentale hat völlig die Oberhand gewonnen und ſteht weit mehr als bei Richardſon um ſeiner ſelber willen da. Ganz anders rein und ſtark als dort das ſoziale gelangt in der „Minna von Barnhelm“ das nationale Element ſiegreich zum Durchbruch. Das geſteigerte Ich- und Selbſtgefühl des deutſchen Volkes findet ſchon einen viel froheren und freieren Ausdruck als bei Klopſtock. Es braucht nicht mehr des Pathos, ſondern ward natürlicher und ſelbſtverſtändlicher. Die Charakteriſtik hält ſich daher inniger an das Heimiſche, das National-Eigentümliche. Wir fühlen all dieſe Geſtalten nah verwandt, als von unſerem Fleiſch und Blut, wir erkennen, daß ſie ſelbſtändig und unmittelbar beobachtet worden ſind von einem Poeten, der an dem Treiben und thätigen Wirken ſeines Volkes den lebendigſten Anteil nimmt, mitten im Leben ſeiner Nation und ſeiner Zeit ſelber arbeitend ſteht. Er mißt das deutſche Volk an den Fremden, vor allem an den Franzoſen, und aus den frohen ſtolzen Siegesſtimmungen der

Hamburgiſche
Dramaturgie.

Erſter Band.

Hamburg.
In Commiſſion bey J. H. Cramer, in Bremen.

Titelblatt der erſten Ausgabe des erſten Bandes von Leſſings Hamburgiſcher Dramaturgie (1767).

Digitized by Google

Roßbacher Schlacht und des siebenjährigen Krieges erwächst ihm ein Lustspiel, durchweht von einem freien kernigen Soldatenhauch, — er blickt aber auch auf die sozialen Innenzustände Deutschlands, und ein bitterer Zug legt sich um seinen Mund. Er schreibt seine herbste und grausamste Tragödie: „Emilia Galotti“. Ein eigentlich politisches Bewußtsein geht dem Bürger noch ab, und seine Gegnerschaft gegen die Fürsten- und Aristokratenwelt läuft einstweilen noch wesentlich in einem Kampf um die Moral aus. Wieder ist, wie bei Richardson, die strenge unbeugsame Keuschheits-Moral und Tugend des Weibes das Kampfideal des dritten Standes; mit schneidender Schärfe kritisiert der Dichter die sittlichen Zustände an den Fürstenhöfen seiner Zeit. Er proklamiert mit seinem Werke einen neuen Fortschritt in der Bildung und Freiheit des deutschen Volkes. Zeigte dieses in der „Hamburgischen Dramaturgie“ und in der „Minna von Barnhelm“ seine Bedientenhaftigkeit gegen das Ausland überwunden und dessen Herrschaft gebrochen, so mahnt die „Emilia Galotti“, die alte demütige Unterwürfigkeit den einheimischen Tyrannen gegenüber abzuwerfen. All deren Gewalt scheitert an dem festentschlossenen Sinn heroisch-spartanischer Naturen, wie deren Lessing selber eine besaß.

Seine letzten Lebensjahre füllt der große Kampf für die Fortentwickelung der ursprünglich protestantischen Ideen aus, des Rechtes der freien Kritik und des freien Forschens in allen religiösen Dingen. Den kirchlichen Orthodoxismus, vertreten durch den Hamburger Hauptpastor Goeze, trafen dabei seine wuchtigsten Hiebe. Seine Gedanken sind im allgemeinen die der Aufklärung überhaupt. Doch bekämpft er entschieden die Auswüchse, den platten Deismus, der künstlich eine moralische Religion sich herausdestillieren wollte und gar nichts von dem Gemütvollen, Poetischen und Symbolischen wußte, das in jeder Religion steckte, und wie er die Flachheiten der englischen Aufklärung nicht mitmachte, so auch nicht die Spöttereien der französischen. Fein und scharf trennte er Theologie und Religion voneinander. Dem Dogma geht bindende Kraft ab und an seine Stelle tritt die geschichtlich-kritische Forschung; denn höher als das Wort und der Buchstabe der Bibel steht die Vernunft, vor dem jene ihre Rechte auf Anerkennung zu erweisen hat. In den „Freimaurergesprächen“ und in der „Erziehung des Menschengeschlechts“ faßte er am Abende seines Lebens seine Weltanschauung und sittlichen Ideale zusammen, und verkörperte sie zugleich in seinem letzten großen Drama, im „Nathan dem Weisen“: Gleicher Wert kommt den drei großen Religionen, Christentum, Judentum und Muhammedanismus, zu; mögen sie sich gegenseitig dulden und miteinander versöhnen. Nicht auf das Dogma, welches der Mensch bekennt, sondern auf sein sittlich gutes und tüchtiges Handeln kommt es an. Auch in dieser Dichtung läßt die Reflexion den Dichter nicht zur reinsten Gestaltung gelangen. Das Ästhetische gerät durch das Didaktische zu kurz. Die

Digitized by Google

Menſchen haben noch etwas Gebundenes an ſich, weder entwickeln ſie ſich, noch gelangen ſie zu eigentlichem Thun. Ihre eigentliche Aufgabe beſteht darin, nachzudenken und zu moraliſieren. Im innerſten Weſen ſind ſie noch eins mit den allegoriſchen Figuren der mittelalterlichen Moralitäten. Dennoch verſteht es die Leſſing'ſche Kunſt, ſcharfumriſſene und mit einer reichen Fülle von Einzelzügen ausgeſtattete Charaktere von großer Lebendigkeit hinzuſtellen und die Kompoſition ſo geſchickt aufzubauen, daß der Mangel an eigentlicher Handlung ſich kaum bemerkbar macht. Formal taſtete Leſſing einen Schritt nach vorwärts und ſuchte aus der Proſa heraus wieder zum Verſe zu gelangen. Nicht zurück zum Alexandriner, der ſich endgiltig überlebt hatte. Der Blankvers, der Vers der altengliſchen Dramatiker ſollte noch einmal aufleben und in große Blüte kommen. Freilich, der Leſſing'ſche Blankvers iſt noch hart und ſteif, und wie es bei aller Schriftſtellerpoeſie nicht anders ſein kann, innerlich-proſaiſcher Natur, das Rhythmiſch-Metriſche äußerlich und mechaniſch, gleichſam etwas an den Fingern Abgezähltes.

Illuſtration Chodowiecki's zu Leſſings „Minna von Barnhelm" für die deutſche Ausgabe des Berliner genealogiſchen Kalenders auf 1770.

So wies er noch mit ſeinem letzten Werk auf neue Entwickelungen hin. Reiner und mächtiger als irgend ein Franzoſe, Voltaire und Diderot an Ernſt und Würde, an aufrichtiger Wahrheitsliebe und ſittlicher Größe, an Schärfe und Klarheit des Geiſtes noch überholend, verkörpert er am genialſten die Verſtandesbildung ſeines Jahrhunderts. Er gab dem deutſchen Geiſt einen vollkommen feſten Halt auf der Erde. Er lehrte ihn, die Nähe ſehen und an die Wirklichkeit ſich anklammern, Ideale nicht nur erträumen, ſondern unermüdlich kämpfend ins Leben einzuführen. Eine durch und durch ſpartaniſche Natur, ein Thatenmenſch. Um ihn, als den Erſten, ſcharten ſich die deutſchen Aufklärer, Freidenker, Deiſten und Rationaliſten, die ihr Hauptlager in Berlin aufgeſchlagen hatten. Freilich, die Großheit und Wucht ſeines Weſens fehlte, und es kam das Platte, Seichte und Nüchterne, das Trocken-Staubige aller einſeitigen Verſtändigkeitspflege vielfach zum Siege. So bei Leſſings altem Mitarbeiter, dem Buchhändler,

Journalisten und Romanschriftsteller Friedrich Nicolai (1733—1811) und in den moralisierenden Dramen und Romanen Joh. Jakob Engels (1741—1802). Durch innige Freundschaft war mit ihm Moses Mendelssohn (gest. 1786) verbunden, der als Popularphilosoph in seinem Sinne der Duldung und Aufklärung schrieb; kein origineller Denker, aber ein gewandter und glatter Stilist.

Klopstock und Lessing hinterlassen den lebendigen Eindruck ausgeprägter Ichnaturen. Das Persönliche, Eigenartige und Selbständige herrscht vor. Das Fremde, von der Außenwelt Übernommene haben sie sich unterworfen und so innig mit sich verschmolzen, daß es vollkommen zu ihrem Eigentum ward. Ihr Ich formt und gestaltet es nach sich um, so daß alles einheitlich und organisch erwachsen, aus einem einzigen Urkeim hervorgegangen zu sein scheint. Beide sind starke Subjektivitäten, Charaktere, in deren Schaffen ein einheitlicher großer Zug steckt. Ihr Denken und Dichten, ihr Leben, Handeln und Thun stimmen miteinander überein. Ganz anders Christoph Martin Wieland (geb. am 5. September 1733 in der Nähe der schwäbischen Reichsstadt Biberach und gestorben am 20. Januar 1813). Seine Kraft erwächst aus einem gerade Entgegengesetzten. Das Eklekticistische wiegt bei ihm vor. Eine weiblich-weichliche und passive Natur, die sich jedem Eindruck leicht hingiebt und von jedem Fremden rasch unterworfen wird. Er will nicht herrschen, sondern beherrscht sein. Liebenswürdig, umgänglich und höflich spricht er jedem nach dem Munde. Proteusartig schimmert er in den verschiedensten Farben und Formen. Zu einer Originalpersönlichkeit schließt es sich bei ihm nicht zusammen, und eine

Chr. M. Wieland.
Nach einem Gemälde von May gestochen von Bause 1782.

Scheigenart, ein Neues, Ursprüngliches hat er in die Litteratur nicht hineintragen können. Dafür hat er zu viel von einer Übersetzernatur an sich, ist er zu viel Anempfinder und Nachahmer. Ganz allmählich nur ringt sich reiner und klarer das Innerste, der eigentliche Kern seines Wesens, seine Ariostnatur ans Tageslicht.

Wenn Lessing fast einseitig das kalte, hart Verständige des Jahrhunderts-geistes und Klopstock ebenso einseitig das Gefühlvoll-Überschwängliche und Empfindsam-Zerflossene verkörpert, so hat Wieland allerdings das Einseitige dieser beiden überwunden. In ihm lebte ebenso die Empfindsamkeitsseele der Zeit, wie die Göttin der Vernunft ihren Thron bei ihm aufschlug. Dem Skepticismus, dem Spott und dem Witz huldigt er ebenso wie der sentimentalen Betrachtung der Dinge. Nur konnte er die Gegensätze nicht auflösen und in ein organisch-einheitliches Ganzes aufgehen lassen. Unruhig wirft er sich von einer Seite auf die andere, und bald bekennt er sich zu den Schwärmern, bald zu denen, die auf der Bank der Spötter sitzen.

Schon in der Knabenseele wogte es wirr durcheinander. Pietismus und Freigeisterei liefen durcheinander, bis die Klopstock'sche Dichtung für einige Zeit lang den Leichtempfänglichen völlig unterjochte. Bodmer, den der Sänger des „Messias" so arg enttäuscht hatte, glaubte nun, in Wieland den wahren Milton entdeckt zu haben. Aber den Scharfblick eines Lessing täuschte das seraphische Gebaren nicht, und er erkannte schon das in den Predigerkleidern steckende Weltkind. Fast unvermittelt erfolgte der Umschlag; nicht in allmählicherer Entwickelung, sondern überraschend und wie über Nacht. Und die Verwandlung war die vollkommenste von der Welt. Hatte Wieland vor nicht langem die strengste Sittenrichtermiene aufgesetzt und mit zelotischer Wut gegen die . . . . Unmoralitäten der brav philiströsen Anakreontiker vom Uz'schen Schlage geeifert, plötzlich war er der Frivolste, der Lüsternste und der Schlüpfrigste, und er wagte, was im ehrbar-bürgerlichen Deutschland noch keiner zu dieser Zeit gewagt hatte. Als Kanzleidirektor in Biberach (1760—1769) hatte er in dem Grafen Stadion und in dem Hofrat de la Roche, dem Gemahl seiner ehemaligen Jugendgeliebten Sophie Gutermann, Männer von jener durchaus französischen Bildung kennen gelernt, wie sie in der aristokratischen Welt Deutschlands herrschte. Shaftesbury und Voltaire wurden eifrig studiert, und gar bald war der Freigeist, der Aufklärer fertig. Sein Ehrgeiz stand jetzt nach dem Beifall der vornehmen Kreise, der galanten Rokokodamen und -Herren, die sich vor allem amüsieren wollten und an pikanten, schlüpfrigen Histörchen, an Zötchen und sonstigen lustigen Dingen ihre größte Freude besaßen. Hatten diese bisher nur in französischen Büchern die gesuchte, witzige Unterhaltung gefunden, so sollten sie jetzt dasselbe in der eigenen Volkssprache genießen können. Aber ebensowenig wie den Seraphiker kann man auch den Wollüstling, den Spötter, den Boccaccio

Digitized by Google

und Faublas künstlerisch ganz ernst nehmen. Die Frivolität und alle wirkliche Sinnlichkeit stehen Wieland doch ziemlich fern, und er kommt auch da über das äußerlich Nachgemachte nicht hinaus. Den klopstockbegeisterten teutonischen Jünglingen des Göttinger Dichterbundes und all den anderen Entrüsteten gegenüber, welche die „epikureische Schweinheit" des Sittenverderbens brandmarkten, wies der Dichter auf die Reinheit und bravbürgerliche Führung seines Privatlebens hin. Das war freilich ein Bekenntnis, sehr ehrenwert für den Menschen, aber wenig Vertrauen erweckend für den Künstler. Doch war es ehrlich und offen. Hätten die Göttinger den ästhetisch-psychologischen Scharfblick Lessings besessen, so brauchte ihnen nicht erst gesagt zu werden, wie wenig das Herz dieses Sittenverderbers wußte von dem, was die Feder niederschrieb. Der Wieland'sche Epikureismus war doch aus feinerem Stoffe gewebt, als daß er in den sexuellen Lüsternheiten der aristokratisch-höfischen Fäulnislitteratur Frankreichs sein Eigentlichstes hätte suchen können. Er ist wesentlich ästhetischer Natur. Wie Ariost, gehört auch Wieland zu den rein künstlerischen Geistern, zu den ichlosen, ganz der Außenwelt sich hingebenden Künstlern; nichts weniger als ein Thatenmensch wie Lessing, sondern gleich dem Italiener sieht er von seiner Loge aus bunte Bilder vorüberziehen, ein Zuschauer und Zuhörer, für den der Genuß des Schauens und Hörens alles umschließt. Er will sehen, nicht eingreifen, empfangen, nicht bestimmen, genießen, doch nicht auf der Bühne selber stehen. Mit Ariost nicht nur, sondern auch mit Klopstock teilt Wieland den Mangel an imponierender Intelligenz. Mit Problemen wollen sich alle drei nicht abquälen, mit vielem Grübeln und Denken. Wielands Kunst trägt einen rein sinnlichen Charakter, sinnlich nicht in moralischer, sondern in ästhetischer Deutung. Sie greift nicht tief in unser Empfinden hinein, sie eröffnet dem Geist keine weiten Ausblicke. Aber sie erschließt uns die Welt der Formen und Farben. Sie wendet sich vor allem an unsere Phantasie. Wir sehen etwas, wir hören etwas. Der bunte Teppich einer Handlung rollt sich vor uns auf, Histörchen reiht sich an Histörchen, Bild an Bild. Wir wollen und sollen unterhalten werden. Ein munterer und froher Fabulist, ein Erzähler und Epiker, der eben nichts als erzählen, Gestalten und Begebenheiten an unserem Auge vorüberjagen will, hat sich zu uns gesetzt. Solche Kunst geht eben nicht tief. Sie hat etwas Oberflächliches an sich. Sie zerstreut, aber sie sammelt nicht. In der That stecken in den Wieland'schen Romanen noch immer reiche Elemente des spätgriechischen Romanes. Sie verquicken sich mit denen des Voltaire'schen roman philosophique. Das Fabulieren und das Philosophieren, d. h. ein breites Salbadern und Schwätzen, laufen unvereinigt nebeneinander her. Man atmet auf, wenn der Dichter zu erzählen anfängt, man gähnt bei seinen philosophischen Erörterungen. Dieses und das äußerliche Nebeneinander-

Digitized by Go

Zeichnung von H. Ramberg zu den „Abderiten"
aus der großen Goeſchen'ſchen Prachtausgabe von Wielands Werken 1796.

ſtehen der erzählenden und der reflektierenden Teile verrät, wie wenig Wieland ſeiner wahren Natur nach zu den echten Denkerpoeten gehört.

Im „Agathon“ (1765) und in der „Musarion“ (1768) stellte er seine eigene geistige Entwickelung dar; der in seraphisch-ätherischen Empfindungen und mystisch-platonischen Idealen schwelgende Agathon erliegt der Verführung der schönen Danaë und kommt zu der Erkenntnis, daß es sich am weisesten leben läßt, wenn Ideal und Wirklichkeit einige glückliche Kompromisse miteinander schließen, wenn man sich das Leben durch überstrenge Forderungen nicht zu schwer macht und vergnügt genießt, was die Natur beut, und gern entbehrt, was das Schicksal uns versagt. Ähnlich lehrt die reizende Musarion einen jungen Athener, um dessen Seele ein Pythagoreer und ein Jünger der Stoa in die Haare geraten, die „Philosophie der Grazien“, die behagliche Abwechslung zwischen sinnlichen und geistigen Genüssen. Aber dem Dichter ist's um Philosophieren ernstlich gewiß nicht zu thun, gewiß nicht um eine tiefe, ideell große Erörterung der an und für sich so bedeutsamen Weltanschauungsfragen, die er aufwirft. Er ist von vornherein mit seinen Ergebnissen fertig und kämpft selber keineswegs den Kampf zwischen Wollust und Tugend, zwischen Frau Welt und Frau Ehre, den angeblich seine Helden kämpfen. Aufgewühlt hat dieser überhaupt seine Seele niemals. Die Kunst ist in dieser Periode eine rein sinnliche, eine phantasiefröhliche Fabulierlust, die nur ergötzen will, komische Scenen aneinanderreiht, kaleidoskopartig bunte Farben durcheinanderschüttelt und am leichten Fluß der poetischen Reden, an der bequemen und gefälligen Form von Prosa und Vers sich ergötzt. Das war am echtesten in dieser Poesie: der behagliche Epikureismus, die rein aufnehmende ästhetische Genußschwelgerei, die unbefangene Hingabe an die sinnlich schönen Erscheinungen der Außenwelt und den bunten Reiz komischer Begebenheiten. Noch aber steht Wieland in dieser Zeit allzusehr unter dem Einfluß der Franzosen. Er hat seine völlige Freiheit noch nicht gefunden. Das Schlüpfrische, Pikante ist bei ihm etwas aus Büchern Angelesenes, aber auch das Lehrhafte, Tendenziöse und Philosophisch-Reflektive der alten Voltaire-Pope'schen Verstandespoesie verträgt sich nicht mit seiner unterhaltungsfrohen, reinen Phantasiepoesie, die in der Fähigkeit elementar-künstlerischer Weltauffassung einen so großen Schritt über jene hinaus gethan hatte.

Auf seiner Höhe stand der Dichter erst, als dieses eigentlichste Element seiner Kunst, die naive, sinnliche Einbildungskraft, völlig klar zum Durchbruch kam und die Oberherrschaft erlangte. Der „Oberon“ ist unter diesen Schöpfungen die vornehmste. Ein wahrhaft neues Eigenartswerk reiner Phantasiekunst konnte allerdings aus dem Nachempfindungsgeist Wielands nicht erwachsen. Er vermochte Ariost nur zu erneuern und wiederaufzuwecken. Aber damit ward er auch für die neue deutsche Litteratur dasselbe, was Ariost einst nach den Tagen des Mittelalters gewesen war. Der Deutsche konnte bei ihm die Freude am reinen Formen- und Farbenspiel lernen, an den Gaukelgebilden der bloßen Einbildungskraft, an einem ausschließlich

Digitized by Google

ästhetisch-sinnlichen Genuß. Hatte Klopstock die Gefühle in Wallung gebracht, Lessing den Verstand zur Herrin erhoben, so verschafft Wieland der Phantasie ihr Recht. Er konnte nicht wie Klopstock erheben und begeistern, nicht wie Lessing nachdenklich stimmen, belehren und predigen. Bei jenem kam die deutsche Dichtung im Priestergewande und weit von der Erde fort in die Wolke und in den Himmel hinein, bei diesem erschien sie in kriegerischer Rüstung, um in die Kämpfe des Tages unmittelbar einzugreifen und in ernster Arbeit an den Sorgen und Nöten des Lebens wie an der Höherbildung der Menschheit teilzunehmen. Auch die Wieland'sche Poesie fühlt sich auf der Erde heimisch. Aber sie weiß nichts von einem Kampf, nichts von den Sorgen, welche in Staat und Gesellschaft, in der Familie und in der Brust des einzelnen umgehen. Sie schließt sich von der Welt der rauhen Wirklichkeit ab und will nichts von dem Geschrei der politischen und sozialen Parteien wissen; sie hat es mit denen zu thun, welche, der Not und der Arbeit entrückt, ein behagliches Feriendasein führen. Die Phantasie schweift daher über die nächste Umgebung hinweg, hängt sich nicht an die Beobachtung des zeitgenössischen und des heimischen Treibens, nicht an das, was ihr durch die eigenen Sinne unmittelbar zugeführt wird, sondern durchstreift luftig und frei die ganze Welt. Sie sucht den Menschen, der wie sie ein reines Genußleben führt und kaum etwas von der Notdurft des Leibes und Lebens weiß. Entlegene Zeiten, entlegene Länder sind immer die eigentliche Heimat dieses Phantasie- und Märchenmenschen. Wie in der Renaissancezeit die italienische Hof- und Luxuskunst durch Ariost unmittelbar in die Romantik überging, in die Kunst einer frei ausschweifenden, die Wirklichkeit geringschätzenden und umgestaltenden Poesie, so trieb auch durch

Wieland im Alter.
Nach einem Gemälde von Jagemann gestochen von Steinla.

Digitized by Google

Wieland die deutſche ariſtokratiſche Dichtung in das romantiſche Fahrwaſſer hinein. Das Leſſing'ſche Drama ſuchte das Moderne, das zeitlich und örtlich Gegenwärtige, das Nationale und das unmittelbarſt Wirkliche, das Wieland'ſche Epos das Vergangene und Ferne, das Erſonnene und Erleſene, das Fremde und Internationale. Jene Kunſt ſtrebte nach dem Originalen und Individuellen, nach dem Urſprünglichen, Selbſtgeſchauten und Selbſterlebten, nach einer feſten Verknüpfung mit der Nation und nach möglichſt lebendiger Realität; dieſe war nachempfindender Art und anſchmiegſam, ſie nahm weniger die Natur als große Meiſter zum Vorbild, ſie hielt mehr an das Geleſene und Studierte als an das Selbſtgeſchaute und -Erlebte. Beide Richtungen werden wir in ihrer Fortentwickelung noch verfolgen müſſen.

Im „Agathon", in der „Muſarion" und in den „Abderiten", einer witzigen Verſpottung der Kleinſtädterei, hatte Wieland griechiſches Koſtüm angelegt. Er ſchilderte freilich die Griechen auch nicht echter als der franzöſiſche Klaſſicismus alten und neuen Gepräges, Scudéry'ſcher, Racine'ſcher und Voltaire'ſcher Art ſie geſchildert hatte. Natürlich ſtand ihnen ihre Rokoko-Abſtammung an die Stirn geſchrieben, und das wurde auch nicht anders, als ſich der Dichter auf der Höhe ſeines Könnens den mittelalterlichen Stoffen zuwandte, aus denen das ritterliche Unterhaltungsepos und dann Arioſt und Bojardo geſchöpft hatten. Der ganz ernſt verlaufende „Geron der Adelige" und eben der „Oberon" (1780), die beiden vollendetſten Schöpfungen Wielands, entſtammen dieſen Quellen. Das Lüſterne, das Üppige und Frivole, das der platten Nachahmung der franzöſiſchen Rokokopoeſie entſtammte, iſt kennzeichnenderweiſe verſchwunden. Die Wieland'ſche Sinnlichkeit hat ſich endlich ſelbſt erkannt und ſie wirft ab, was ihr innerlich fremd war. Sie iſt nicht ſexueller, ſondern äſthetiſch-geiſtiger Natur. Nun, da die Einbildungskraft und die Formenfreude völlig frei geworden ſind, kann der Dichter ſich ganz allein ihnen, ganz allein ſeinem eigenſten Weſen überlaſſen und braucht zu fremder Hilfe und zu Angeeignetem und Angeleſenem, zu den alten groberen und roheren Mitteln keine Zuflucht mehr zu nehmen. Wie die meiſten Poeten, welche dem Standpunkt des l'art pour l'art ſehr nahe ſtehen, wie zumeiſt die Atelier- und Luxuskünſtler iſt auch Wieland vor allem und in erſter Reihe Formaliſt. Je weniger er innerlich zu geben hatte, deſto mehr Sorgfalt und Liebe konnte er auf den Vers und den Ausdruck verwenden. Natürlich kommt er nicht mit den wuchtig-ſchwerfälligen Schritten Klopſtocks, ſondern er tänzelt in leichtem Menuettſchritt elegant und zierlich einher. Der glatte Fluß ſeiner Rhythmen und die Anmut ſeiner Proſa, all das Leichtfaßliche, Gefällige und Einſchmeichelnde ſeiner Form bedeutete für die Entwickelung unſerer künſtleriſchen Sprache außerordentlich viel. Das Pedantiſch-Steife, Hölzerne und Plumpe des alten Stils war damit endgiltig überwunden.

Digitized by Google

Sturm und Drang. Herder. Goethe's und Schillers Anfänge.

Gegen Ende der sechziger Jahre erscheint zuerst der Name Herders im Druck, und immer leuchtender tritt dieser Name in dem darauf folgenden Jahrzehnt hervor. Aus dem Kreis junger Poeten, der sich in Göttingen zusammengefunden, schlägt 1774 zündend ein erzählendes Gedicht „Leonore" von Gottfried August Bürger an die Öffentlichkeit, und ein anderer Poetenkreis, der am Rhein daheim, lenkte schon ein Jahr vorher die Aufmerksamkeit des litterarischen Deutschland durch ein Drama „Götz von Berlichingen" auf sich. Im Leonorenjahr erregt der Dichter dieses Götz noch ein weit gewaltigeres Aufsehen durch einen Roman „Die Leiden des jungen Werther", und an großen Erregungen, zornigen Protesten von seiten der Alten, leidenschaftlichen, übermütig stolzen und selbstgewissen Deklamationen der Jungen fehlt es jetzt und in der nächsten Zeit nicht. Spektakelnd wie die Geister einer Walpurgisnacht fegen die Jugendgenossen Goethe's, die Lenz, Klinger, Wagner, über den Parnaß, aber noch wilder tobt, noch pathetischer geberdet sich ein Nachzügler, ein Allerjüngster, der in der Zeit von 1781 bis 1784 mit drei Dramen über die deutsche Bühne stürzt, welche sich „Die Räuber", „Fiesko", „Kabale und Liebe" nennen. Diese anderthalb Jahrzehnte, etwa vom ersten Auftreten Herders bis zum ersten Auftreten Schillers, umschließt noch andere große Litteraturereignisse: von den Älteren giebt Klopstock seine „Oden" (1771) und die Schlußgesänge des „Messias" (1773) heraus, Lessing erscheint mit der „Emilia Galotti", kämpft seine heißen theologischen Kämpfe aus, dichtet den „Nathan" und legt sein Streiterhaupt zur Ruhe, der friedlich-epikureische Wieland aber bringt in der zweiten Hälfte dieses Zeitabschnitts seine goldensten Gaben: 1777 den „Geron" und 1780 den „Oberon". 1778 sind Bürgers „Gedichte" und Herders „Volkslieder" die großen künstlerischen Ereignisse, ein anderer, der in Göttingen zum „Hain" gehörte, Johann Heinrich Voß, wirft 1781 seine Odyssee-Übersetzung und 1784 seine „Luise" heraus, in Hamburg aber steht fast während dieser ganzen Zeit, von 1771 bis 1780, an der Spitze des dortigen Theaters Friedrich Ludwig Schroeder, der deutsche Garrick, der genialste Vertreter des Natur- und Wahrheitstiles in der deutschen Schauspielkunst.

Die Männer des älteren Geschlechts, die Klopstock, Lessing und Wieland, streuen ihre reifsten Früchte aus und haben den führenden Kreisen der Litteratur eben ihren Geschmack aufgedrängt, als schon Jüngere mit den revolutionären Erstlingen hervorbrechen und neue Götter und Gesetze verkünden, einen neuen Geschmack und eine neue Kunst, denen selbst Lessings Kunstverständnis nicht mehr gewachsen ist. Die deutliche Grenzlinie, die drüben in Frankreich zwischen den Provinzen Voltaire's und Diderots

Digitized by Google

einerseits und denen Rousseau's andererseits einherläuft, scheidet auch in Deutschland zwei Geistesgebiete voneinander. Die Jüngeren setzen nur das Werk der Älteren fort, aber sie erblicken schon, auf deren Schultern stehend, eine erweiterte Welt, lichtere Formen und neue Ziele. Ihr Auge blitzt hoffnungsfreudiger und zukunftsgewisser. Sie brauchten nicht ihre besten Kräfte an die unerquicklichere Arbeit des Niederreißens und Aufräumens zu setzen, sondern dürfen sich ganz und gar dem Werk des Aufbauens widmen. Ihre stärkste Waffe ist nicht die des Zweifels, sondern die des Glaubens, sie nähren in ihrem Busen nicht die kritischen Fähigkeiten, sondern die Kraft des Schöpfens und Gestaltens. Der kalte, trockene Verstandesmensch, den das Voltaire'sche Zeitalter als den vollkommensten Menschheitstypus hingestellt hatte, der Maschinenmensch der Encyklopädisten erscheint dem jungen Geschlecht als ein leichenhaft graues Wesen, von dem es sich angefröstelt fühlt. Und elementarer als irgendwo anders kommt in Deutschland das Jugendliche, Frische und Naturwüchsige, das Ideale, Begeisterte, rein Geistige und Künstlerische zum Durchbruch; man verspürt das sich Recken und Dehnen einer noch ganz unverbrauchten Volkskraft, man steht einer Nation gegenüber, die, von ihrer Vergangenheit abgeschnitten, von vorn wieder anfangen will, nicht unter einer allzu drückenden Autorität der Geschichte leidet, von ihren verfallenen Schlössern zur Zeit wenigstens keine rechte Erinnerung besitzt und daher alles ursprünglich, eigen und neu anschaut und anfängt. Kein anderes Volk faßt so rein und scharf das höchste Ideale ins Auge und ist so uneigennützig, so in Wahrheit freiheitlich, brüderlich und gleichheitlich gesinnt, wie das deutsche Volk damals. England und Frankreich gleichen schon dem Gereifteren, der den Kampf des Lebens durchgemacht und es gelernt hat, vor allem an seinen Nutzen zu denken, zu feilschen und zu handeln, der nicht allzuviel mehr hofft und froh ist, einen sicheren Port zu finden und die gröbsten Notdürfte des Lebens zu befriedigen; selbst in Rousseau wohnt so viel Mißmutiges, Verstimmtes und Müdes. In der deutschen Kultur aber herrscht durchaus das Jünglingshafte vor; der junge Schwärmer, der sein Ideal wie einen Falter glaubt erhaschen zu können, führt in diesen Jahrzehnten das Wort. Mit tausend Hoffnungen sticht er in das offene Meer hinaus; goldene Morgenlüfte umfluten ihn und mit glänzenden Augen starrt er in die Höhe, erwartungsvoll, ob nicht im nächsten Augenblick alles Glück über die Erde niederströmen wird.

Der puritanische Demokratismus Klopstocks und die Gleichheits- und Brüderlichkeitslehre Rousseau's haben in der deutschen Seele gezündet und die Geistesaristokratie, die ganze Jugend in die politische Opposition hineingetrieben. Der dritte Stand wird immer radikaler und erörtert die kühnsten liberalen Ideen. Die großen und kleinen Despoten, die tyrannischen Fürsten, die Minister- und Höflingsnaturen, die Beamten- und Schreiberseelen trifft

Digitized by Google

tiefſter Haß und Verachtung. In allen Tonarten fallen Flüche und Verwünſchungen auf ſie nieder. Selbſt die Grafen Stolberg möchten den Rhein der Tyrannen Blut trinken laſſen. Dieſer Demokratismus iſt wie ſchon bei Klopſtock vielfach mit einem ſtarken und lebendigen Deutſchgefühl verbunden. Der Deutſche hebt wieder ſein Haupt empor und blickt den anderen Völkern ſelbſtbewußt ins Angeſicht. Je geringſchätziger man von den Regierungen denkt, deſto zuverſichtlicher und hoffnungsvoller ſpricht man von den in der Volksſeele ſchlummernden Kräften. Man ſpürt dem eigentlichſten und urſprünglichſten Weſen des Deutſchtums nach und ſucht es aus den Zuſtänden des alten Germanien und der mittelalterlichen Vergangenheit zu erkennen. Ehrfürchtig ſchaut man auf den Altvordern, der, wie man meinte, das echt deutſche Weſen am reinſten verkörperte, auf die Bauern und die ländlichen Verhältniſſe der Gegenwart, bei und in denen ſich die alten Sitten und Einrichtungen noch am beſten erhalten haben. Eins ſind der Demokratismus und der Nationalismus in der Bewunderung, in der faſt myſtiſchen Verehrung des Volkes und des Volkstümlichen, und vielfach verſchmilzen die republikaniſchen und nationalen Ideale aufs innigſte miteinander. Der durch und durch eigenartige, echt-altſachſenblütige Juſtus Möſer (1720—1794), ein ſtarrer Konſervativer und Umſtürzler zu gleicher Zeit, pries die Freiheit, die in den Wäldern Altgermaniens herrſchte, und eröffnete der deutſchen Geſchichtswiſſenſchaft große Ausblicke. Das „Patriotiſche Archiv“ (1784) F. K. von Moſers eiferte mit größter Kühnheit gegen die

Ch. Fr. D. Schubart.

Nach einem Gemälde von J. Oelenhainz geſtochen von E. Morace.

Unsittlichkeit der Höfe, die Rechtsunsicherheit, den Servilismus und alle anderen Niederträchtigkeiten der Zeit. Volkstümlich-ungeschlacht, biedermännisch-derb, durch Klopstock halb in bombastischen Schwulst hineingetrieben, halb durch die Spießbürger-Poesie der Zeit vom Trivialen angesteckt, dann wieder glücklich im echten Volkston kämpfte Chr. Fr. Daniel Schubart (1739—1791), Schillers Landsmann, mit Versen und Zeitungsartikeln für seine patriotischen und republikanischen Gesinnungen und ward um einer Verspottung des Württemberger Herzogs willen zehn Jahre lang auf dem Hohenasperg gefangen gehalten, wo auch Moser geschmachtet hatte. Klüger und vorsichtiger ging der Geschichtsschreiber A. L. von Schlözer (1735 bis 1809) zu Werke, war darüber aber nur um so gefährlicher für die geistlichen wie die weltlichen Despoten und Finsterlinge, während Johannes von Müller (1752—1809), freilich ein sehr schwankender Charakter, das Lob der schweizerischen Freiheit sang. Den seligen Traum von der allgemeinen Menschheitsbeglückung, von der großen Republik der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, träumte aber wohl niemand idealer als Georg Forster (1754—1794), der Weltumsegler und Naturforscher, der Geistesverwandte Alexander von Humboldts, der zu Paris als Opfer seines edlen Glaubens im Elend umkam, als er zu spät die rauhe Wirklichkeit kennen gelernt hatte.

Lessing und Rousseau hatten die Religion und das Christentum gegen die einseitig-nüchterne Auffassung der englischen Deisten, sowie der französischen Materialisten in Schutz genommen. Der Spott Voltaire's fand keinen Wiederhall in den Herzen der Bürger und am wenigsten im Herzen des deutschen Volkes. Sein jugendliches Fühlen revoltierte gegen den übertriebenen Verstandeskultus der älteren Aufklärung. Und je reicher sich das Gemütsleben entfaltete, je mächtiger die Schwärmerei und die Empfindsamkeit anschwoll, desto weniger erkannte man die Herrschaftsrechte der Vernunft an. In den dunkeln, halb unverständlichen chaotisch-sibyllinischen Schriften des Königsberger Johann Georg Hamann (1730—1788), des „Magus aus dem Norden", fand der Widerwille der Zeit gegen das Kalte und Seichtverständige den excentrischsten und radikalsten Ausdruck. Da ist alles verhaßt, was nach Überlegung, Zusammenhang, Form und Ordnung aussieht. Das Unlogische ist das Eigentlich-Große. Alles bewußt Gemachte entbehrt des Lebens und nur das aus dem Unbewußten, der intuitiven Ahnung heraus Geborene trägt Daseinskraft in sich. Leidenschaft, Phantasie und sinnliche Anschaulichkeit sind die Kennzeichen des Genies, das Mystische und das Dämonisch-Besessene.

Solche Stimmungen und Empfindungen führten, wie Hamann selber, vielfach zum frommen Bibelglauben zurück, zu einer seligen, mystisch-pietistischen Glaubenszuversicht, die über jede Vernunftkritik erhaben war und sie von vornherein ablehnte. Die Geister suchten die innere Erleuchtung,

Digitized by Google

das Beglückende und Fördernde jedes naiv und ursprünglich-kindlich erfaßten Glaubens. Die Zunge dieser christlichen Schwärmerei und Mystik war der von Anhängern und namentlich Anhängerinnen wie ein Heiliger verehrte, fromme und milde Johann Kaspar Lavater (1741—1801), der die Seelen zur frommen Andacht wieder zurückrief. Streng- — fast köhlergläubig gesinnt, brachte er andererseits den modernsten Gedanken und Gefühlen eine lebendige Teilnahme entgegen, bekannte sich zu Rousseau's Freiheitsidealen, trat für Basedow ein und bekämpfte die orthodoxe Brot- und Berufstheologie. Der Stillsten einer unter diesen Stillen im Lande, der Arzt J. H. Jung, genannt Stilling (1740-1817), schrieb die Geschichte seines Lebens, deren erste Teile im köstlichsten Volkston abgefaßt sind. Matthias Claudius, Fritz Jakobi, der Graf Fritz Stolberg, der „ein Unfreier" ward, d. h. zum Katholicismus übertrat, die Fürstin Amalie Galizin zu Münster u. a., selbst Herder eine Zeit lang, huldigten mehr oder weniger inbrünstig und aufrichtig den romantisch-mystischen und pietistischen Stimmungen der Zeit, die neu und mächtiger nach den Tagen der Revolution und des Kaiserreiches wieder aufleben sollten.

J. K. Lavater.
Nach einer Zeichnung von G. F. Schmoll 1774.

Da konnte es auch nicht an allerhand Geister- und Gespensterglauben fehlen. Jung-Stilling stellte noch am Abend seines Lebens eine Theorie der Geisterkunde her und erblickte „Scenen aus dem Geisterreich". Wunderthäter, Betrüger und Abenteurer, die Cagliosto, Saint Germain und andere, zogen im Lande umher und gewannen Anhänger und Bekenner, und auch Freimaurer und Illuminaten, welche den Kampf der Aufklärung kämpften, umgaben sich mit geheimnisvollem Wesen und äußerlichem Gefratz. Ganz seinen Kopf frei hielt nur der Göttinger Professor der Naturwissenschaften, Georg Christoph Lichtenberg (1742—1799), der witzig-geistvollste und gedankentiefste deutsche Satiriker des 18. Jahrhunderts. Die Sturmflut der Empfindsamkeit brauste ziemlich spurlos an ihm vorüber, und er ist den „nüchternen Vernünftlern" treu geblieben. Der Geist der englischen Aufklärung, Männer wie Swift und Hogarth, stehen als Schatten hinter ihm. In wundervoll geschliffener Form bietet er seine Gedanken dar, die

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Gedanken eines der freiesten und fortgeschrittensten Geister. Lavater hat um seiner physiognomischen Fragmente willen und weil es ihm um die Bekehrung Moses Mendelssohns gar so sehr zu thun war, unter dem Lichtenberg'schen Witze arg leiden müssen. Auch an die Sturm- und Drangpoesie hängte sich dieser. Deren innerstes Wesen mußte dem Nachzügler des Vernunftzeitalters ebenso gut wie einem Lessing etwas Unverständliches bleiben.

Georg Christoph Lichtenberg.

Rousseau's „Emil" hatte die Geister mächtig aufgerüttelt. Die tiefen Schäden und Barbareien der alten Erziehung kamen dem deutschen Volke zum Bewußtsein. Eine neue Kultur sollte das Alte und Morsche über den Haufen stürzen. Und immerhin wurde es doch besser. J. B. Basedow (1723-1790) ging mutig gegen die Kinderfolteranstalten vor und verkündete den großen Grundsatz des spielenden Lehrens und spielenden Lernens. Seine Schüler, J. H. Campe und Chr. G. Salzmann, pflanzten Rousseau und seine Ideen fort und begründeten als die ersten eine Jugendlitteratur, die noch immer in ihrem Kerne, trotz ihres allzu vorherrschenden Nützlichkeitsstandpunktes, mannigfache Vorzüge aufweist, — den glänzendsten Namen unter diesen Pädagogen aber gewann sich der Schweizer Heinrich Pestalozzi (1746—1827), der sich in seinem volkstümlichen Erziehungsroman „Lienhard und Gertrud" auch als tüchtiger Schriftstellerpoet von klarer und fester realistischer Beobachtungsgabe erwies und vortrefflich das Leben einer schweizerischen Dorfgemeinde schilderte.

Göttingen spielte zu Beginn der siebziger Jahre einige Zeit lang eine nicht unwichtige Rolle in der Geschichte unserer Poesie. Von dem älteren Geschlecht, das noch dem Geist der „Bremer Beiträge" angehörte, saß dort der Mathematiker Abraham Kästner (1719—1800), ein Gottschedianer, dessen Epigramme lange eines großen Ansehens genossen; und an derselben Universität lehrte Lichtenberg, der gerade mit seiner ersten Spottschrift „Timorus" in die Litteratur eintrat. Einige junge Poeten, die hier ihren Studien oblagen, fanden sich in freundschaftlichem Verkehr zusammen,

Digitized by Google

machten gemeinsame Spaziergänge, berauschten sich an den Schöpfungen alter und neuer Dichtung und lasen sich vor, was sie selber ersonnen hatten. H. C. Boie (1744—1806), ein verständiger und geschmackvoller Kopf, der selber poetisch wenig hervortrat, aber mit allen Spitzen der damaligen Litteratur in regem Briefwechsel stand, übte das Kunstrichteramt und verhalf durch seinen mit Gotter begründeten „Musenalmanach“ (seit 1770) den jungen Dichtern an die erste Öffentlichkeit. Bürger, Hölty und Joh. Martin Miller (1750 bis 1814) waren die hervorragendsten Mitglieder dieses Boie'schen Parnasses, der sich zum „Bund“ oder zum „Hain“ entwickelte, als Voß Ostern 1772 nach Göttingen gekommen und Bürger nach Vollendung seiner juristischen Studien als Amtmann an das Gericht Altengleichen in Gelliehausen fortgegangen war. Hinzu kamen unter anderen die Brüder Grafen Christian (1748-1821) und der talentvollere Friedrich Leopold Stolberg (1750-1819) und später der Dramatiker J. A. Leisewitz (1752 bis 1806), dessen Trauerspiel „Julius von Tarent“ eine Übergangsstufe von der strengen Schule Lessings zu der lebendigeren und ursprünglicheren Kunst des Sturmes und Dranges bildet. Im Eichenhain und beim Mondenschein schwuren sich die jungen Helden des „Haines“ ewige Freundschaft, vergingen in Thränen und Küssen, fühlten sich als alte Barden und schwelgten in patriotischen Verzückungen. Hier hatte Klopstock seine begeistertsten Jünger gefunden, und in bombastisch-pathetischen Deklamationen donnerten diese für Freiheit, Tugend und deutsche Sittlichkeit, gegen die Tyrannen auf den Thronen, gegen wälsche Unzucht und Verlobderung. Vor allem ergoß sich über den abtrünnigen Wieland die ganze Schale des sittenrichterlichen Zornes. Als die Studienjahre zu Ende gingen, zerstreuten sich die Genossen des Bundes nach allen Seiten auseinander, aber vielfache freundschaftliche Beziehungen verknüpften sie auch fernerhin miteinander, und noch weniger fehlte es an Zügen geistiger Verwandtschaft.

Titelblatt des von Voß begründeten ersten deutschen Musenalmanachs.

Nach dem Muster des französischen „Almanac des Muses“. (Der letzte Jahrgang erschien 1804.)

Digitized by Google

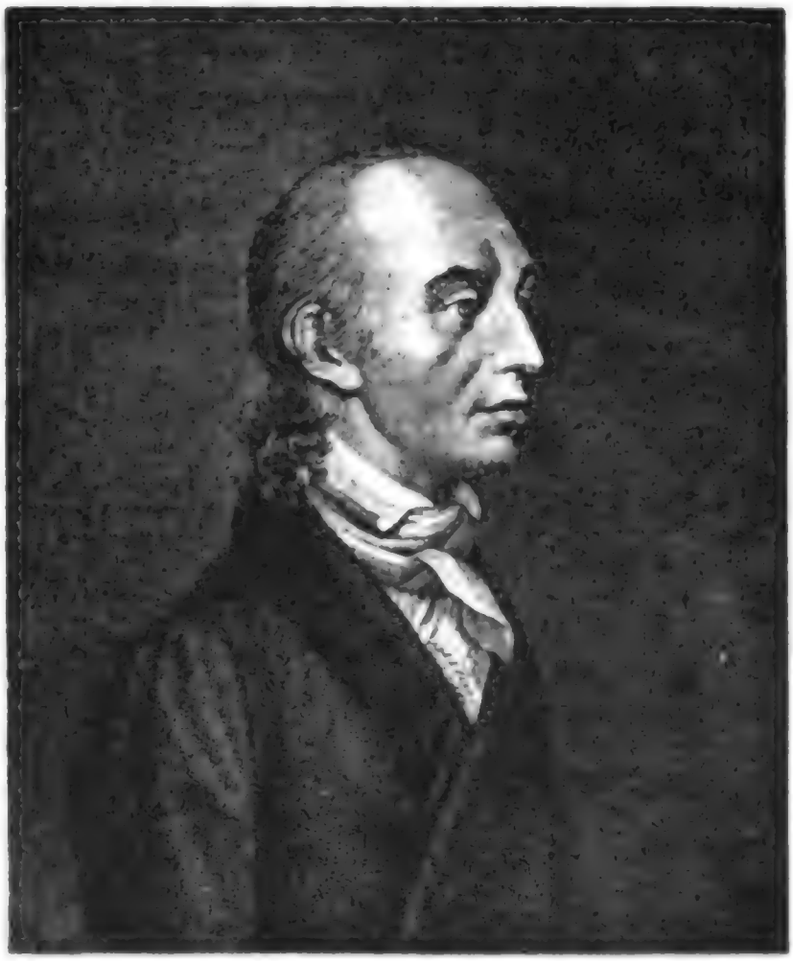
Es sind gerade keine genialen Gesellen, sowie die Genossen des jungen Goethe, welche sich da in Göttingen zusammengefunden hatten. Sieht man von Bürger ab, so fehlt ihnen allen die elementare Kraft und der rechte Kunsterneuerergeist. Wie jene umzustürzen wagen sie nicht. Sie bleiben noch im Bannkreis der älteren Poesie stecken und thun einen entscheidenden Schritt über Klopstock nicht hinaus. Die Brüder Stolberg donnerten mit allem Lungenaufwand patriotische Oden in die Lüfte, ohne von dem echten, großen Pathos des Messiassängers eine Spur zu besitzen, und suchen die Ritterwelt wieder zu erwecken, wie ihr Meister das Urgermanien neu belebt hatte. Des früh verstorbenen Ludwig Hölty's (1748—1776) sentimental-melancholische Abendrot- und Mondscheinlyrik atmete noch immer die bescheidenen, fromm-demütigen, idyllischen und pastoralen Empfindungen einer kleinbürgerlichen Welt von engem Gesichtskreis; und man verspürt diese auch bei dem den Göttingern befreundeten und geistig ihnen nahestehenden Matthias Claudius (1740—1815), dem launigen und wackeren Wandsbecker Boten, der, von dem Zuge der Zeit nach dem Volkstümlichen und Naturwüchsigen ergriffen, ein paar frische, taubeperlte Blüten abpflückte, aber zum Teil auch ins volkstümlich gemachte und gezierte Kalendermannswesen abirrte. Auch Johann Martin Miller (1750—1814) traf wie wenige den philiströs-biedermännischen, halb empfindsamen und halb moralisierenden Ton dieser Lyrik, die um ihres leichten, melodiösen, rhythmischen Flusses willen leicht zum Gesellschafts- und Volksliede werden konnte, aber künstlerisch vielfach noch immer mehr an eine moralische Lehrpoesie als an echte Lyrik erinnerte. Mit seiner rührenden Klostergeschichte „Siegwart" setzte Miller in den Tagen des Wertherfiebers das ganze empfindsame Deutschland reicher noch unter Thränen, als es Goethe vermocht hatte.

Matthias Claudius.

Engwinkelig ist gewiß auch die Welt von Johann Heinrich Voß (1751—1826). Als einer der echtesten Vorkämpfer der kleinbürgerlichen Poesie dieser Zeit führt er uns mit besonderer Vorliebe auf das Land hinaus, dort, wo es am nützlichsten ist. In die Roggen- und Kornfelder, in die Kuh- und Schafställe. Wir atmen den Frieden und die sonnige

Digitized by Google

Stille eines protestantischen Pfarrhauses. In dessen Räumen waltet die Milde, die Menschenfreundlichkeit, Tüchtigkeit und Arbeitsamkeit, und man steht dort mit Homer und den neun Musen auf ebenso gutem Fuß, wie mit der Bibel und den frommen Streitern der Reformation. Ehrbare, tüchtige Moral und ein bißchen Lehren und Predigen, kluge Gespräche und fürtreffliche Ermahnungen verstehen sich von selbst. In Vossens „Luise" hat sich diese Pfarrhausidyllik ihr schönstes Denkmal gesetzt. Wie die ganze Voß'sche Idyllenpoesie, bietet sie eine saubere und sorgfältige, etwas peinliche und nüchterne Klein- und Wirklichkeitsmalerei, eine auf fleißiger Beobachtung beruhende Schilderungspoesie. In der Darstellung des Landlebens zeigt sich eine vollkommene Vertrautheit mit dem Stoff und ein inniges Verhältnis zur Natur. Aber ebenso reiche, wenn nicht noch reichere Anregungen, denn von der Natur selber empfing der Dichter von der Schulstube her. Halb steht er nur auf eigenen Füßen, halb geht er an den Krücken seiner geliebten Griechen und Römer. Er führt uns in eine Welt, die zum Teil antik und zum Teil norddeutsche Heidebauernwelt ist. Plattdeutsche Sprache schlägt an unser Ohr, Charakterbilder heimischen Lebens ziehen vorüber, und auch der sozialen Not seines Volkes und seiner Zeit entzieht sich der schroffliberale, unbeugsam-feste Mann nicht. Aber dabei steckt seine Poesie, gleichwie die Klopstock'sche, noch überall tiefer in der Gelehrtenpoesie und in der Nachahmung der anstudierten Antike. Virgil, Theokrit und die anderen römisch-hellenischen Idylliker blicken ihm fortwährend über die



J. H. Voß.

Digitized by Google

Schulter und legen ihm die Hände auf die Augen. Diese letzte künstlerische Unselbständigkeit kam freilich um so mehr dem fleißigen Übersetzer zu gute. Homer vor allem ward der deutschen Bildung in einer charakteristischen Treue angeeignet, die bis dahin nicht möglich gewesen war. Der neue Griechenkultus des 18. Jahrhunderts und die Homerschwärmerei der Zeit, die gelehrt-klassicistischen Bestrebungen überhaupt erfuhren durch Vossens Übersetzerthätigkeit die weitgehendste und bedeutsamste Förderung.

Die eigentlich neue Poesie, welche über die Klopstock'sche, Lessing'sche, Wieland'sche und Vossische hinauswuchs, die neue Poesie eines jüngeren Geschlechtes wurde ungefähr zu gleicher Zeit von Gottfried August Bürger, von Herder und von dem rheinischen Dichterkreis Goethe's und seiner Genossen verkündet. Die Kunst dieser deutschen „Originalgenies", unserer Stürmer und Dränger, sieht ein großes Trümmerfeld hinter sich. Völlig zerschlagen liegt die Welt des alten Klassicismus; Lessings Kritik hat den letzten großen Schlag gegen sie geführt und vollendet, was sich in Frankreich selber und in England schon länger vorbereitet hatte. Das junge Deutschland lebt in all den großen Ideen und Stimmungen, welche das Europa des 18. Jahrhunderts erobert und den klassicistischen Geist zu Fall gebracht hatten. Der Klassicismus war aristokratisch-höfischer und konservativer Natur gewesen, diese neue Zeit huldigte ausgesprochen dem Demokratisch-Volkstümlichen und Revolutionären. Der Klassicismus suchte das Fernzeitliche und Fernörtliche, das Fremde, Nichtalltägliche, Respekteinflößende, und war seinem ganzen Wesen nach international; jetzt aber schwärmt man für das Nahe, Intime, das Trauliche, Einheimisch-Häusliche, National- und Volksindividualistische. Der Klassicismus hatte eine Kunst der Naturentfremdung, der Abstraktion, des Verstandes und des Witzes heraufgeführt, das Zeitalter Rousseau's hingegen suchte nichts so inbrünstig, wie die Natur und die Sinnlichkeit, das Lebendiggeschaute und Tiefempfundene. Der Klassicismus stellte die Form über den Inhalt, die neue Dichtung den Inhalt über die Form.

Die deutschen Stürmer und Dränger vollziehen als die ersten den vollkommenen Bruch mit dem Klassicismus und der Herrschaft des französischen Geschmacks. Sie vollenden die Bestrebungen der Diderot und Rousseau, der Young und Thomson, der englischen Romandichter und des Ossianismus, — der Klopstock und der Lessing, die alle nach und nach zur Selbstauflösung der alten Kunst geführt hatten. Aber bei Diderot und Rousseau, Fielding und Goldsmith, bei Klopstock und Lessing leben mehr oder weniger noch die klassicistischen Tendenzen und Stimmungen fort; wir verspüren noch lebendig ihren trockenen Geisteshauch, und ganz neu und ursprünglich, durch und durch umgestaltet erscheint die Dichtung erst wieder bei Bürger, bei dem jungen Goethe, bei Lenz, Wagner, Klinger und Schiller.

Digitized by Google

Noch nie hat die deutsche Poesie so völlig eigenartig und selbständig dagestanden, nie war sie so sehr ursprünglich-deutsche Rassen- und Volkskunst wie in jenem kurzen Zeitraum, den man als die Periode des Sturmes und Dranges bezeichnen kann. Niemals hatte sie so entschieden alle Ausländerei überwunden, niemals haßte sie alle Nachahmungs-, alle Bücher-, Studierstuben- und Gelehrtenpoesie so inbrünstig wie damals. Lessing hatte den französischen Klassicismus kritisch über den Haufen geworfen; aber gänzlich konnte er gar nicht mit ihm fertig werden, seine Grundveste konnte er unmöglich erschüttern, weil auch er die Antike zur Richtschnur nahm, in der griechischen Kunst die vollkommenste Kunst erblickte und die zum Teil naiv grobe, nüchterne Ästhetik eines Aristoteles als die höchste Offenbarung künstlerischer Einsicht annahm. Das Grundwesen des Klassicismus blieb damit unangetastet, und so behielt auch das Lessing'sche Drama im allgemeinen die hartsteife und berechnet-erklügelte Verstandesform des Corneille'schen Dramas noch immer bei. Noch immer steht die ältere Kunst der Lessing, Klopstock und Wieland und der geringeren Poeten zum Teil unter dem Bann einer nur gelehrten Bildung, welche allein durch die Schule, doch nicht durch das Leben erworben werden konnte und ein für allemal eine fremde und unnationale bleiben mußte. Klopstocks Hexameter und antiken Versmaße, Wielands hellenische Kostümierung, reiche Elemente der Lessing'schen Poesie: alles das verrät das starke Fortleben des alten antikisierenden Akademicismus, der seine künstlerische Begeisterung aus der Buchlektüre, aus den Werken der Griechen und Römer sog, die Nachahmung statt der originalen Ichkunst auf den Schild erhob und besser im alten Hellas und Rom Bescheid wußte als in der Geschichte, in den Sitten, Anschauungen und Gefühlen des eigenen Volkes und der eigenen Zeit. Der Schulstaub, der seit Jahrhunderten auf der deutschen Dichtung gelegen, sollte erst jetzt fortstäuben, als sich die Stürmer und Dränger, wie einst die englischen Dramatiker in den Tagen Shakespeare's, mit voller Hingabe der Darstellung dessen zuwandten, was sie mit eigenen Sinnen erfaßt hatten, was das Leben, die Wirklichkeit ihnen zuführte und vor Augen stellte, was sie selber mit ihrem Volke und ihrer Zeit erlitten und durchkämpften, nicht aber der Darstellung dessen, was sie nur aus Büchern lernen konnten. Wich aber der gelehrt-antike Geist und Inhalt, so konnten auch nicht länger die gelehrt-antiken Schulformen herrschen bleiben, die nur anstudierten, nicht aus dem Geiste des deutschen Volkes und der deutschen Sprache natürlich und ursprünglich erwachsenen Formen. Die Poesie des Sturmes und Dranges that über die Lessing-Klopstock-Wieland'sche Kunst einen Schritt hinaus, als sie mit dem französischen Klassicismus auch dem Hellenismus und dem ganzen Geist des unnationalen und unvolkstümlichen Akademicismus Abschied gab. Gewiß war dabei keine bewußte kritische Gegnerschaft gegen die Antike im Spiel. Der alte

Digitized by Google

Glaube an die einzige Mustergiltigkeit der altklassischen Kunst blieb unangetastet. Aber die neue Dichtung strebte so sehr nach dem Eigenartigen, nach der Gestaltung des wirklich Erfahrenen und mit eigenen Sinnen Erschauten, des zeitgenössischen Lebens, des Heimisch-Volkstümlichen, — sie war durch sich selbst so sehr in der Natur, in der Wirklichkeit, im Kampf und auf dem Markte daheim, sie nahm so viel Lebensbildung in sich auf, daß die gelehrte Schulbildung dagegen alle Bedeutung verlor und keinen bestimmenden Einfluß mehr ausüben konnte. Die hellenischen Elemente treten auffällig zurück und verschwinden bis auf geringe Reste, die nicht mehr den Charakter bestimmen. Man sieht, die Dichter wollen im großen und ganzen von Mustern und Meistern überhaupt nicht viel wissen, und als das wahre Vorbild erscheint ihnen nur die Natur. Wenn sie aber zu schwärmen anfangen, so schwärmen sie nicht mehr für Horaz und Virgil, und die entscheidenden Anregungen empfangen sie nicht von Äschylus und Sophokles, sondern von Shakespeare und der alteinheimischen, nationalen Balladen- und Volksliederpoesie. Diese Kunst war in demselben Klima wie ihre eigene erwachsen und aus derselben Rasseneigenart hervorgegangen; sie atmete die gleiche Seele und den gleichen Geist. Es bedurfte gar keiner künstlichen und gelehrten Bildung, um sie zu verstehen. Es war die Geschichte des eigenen Volkes, die wirklich *erlebte* Erziehung, die in jener Balladen- und Liederdichtung dichterischen Ausdruck gefunden hatte. Die Musen und die Grazien und all die olympischen Gestalten, die griechischen und römischen Götter und Helden waren stets den weitesten Kreisen der Nation etwas völlig Fremdes und Unverstandenes geblieben. Masken und poetische Figuren gaben sie auch nur für die Zöglinge der gelehrten Bildung ab. Wenn Klopstock dann die altgermanische Welt künstlich wieder belebte und den „Bardengesang" wach rief, so bot er freilich damit fürs erste auch nur einen Schulstubenwitz. Wodan und Thor bedeuteten nichts als leere Namen. Diese Poesie war nur in der patriotischen Tendenz, in dem Wollen und in den Absichten eine national-volkstümliche, sie redete von ihrem Nationalismus deklamatorisch und pathetisch, doch *bildete* sie noch keine Kunstwerke aus einem ganz natürlichen, unverschulten, deutschen Rassenempfinden heraus. Dazu stand sie in keinem festen Zusammenhang mit der Kultur der Zeit und des Volkes. Der wirklich germanische eigenartige Kunstgeschmack entwickelte sich erst, als man nicht wie Klopstock nur mehr an altdeutschen Götternamen oder wie die Gleime an dem Ruhme Friedrichs des Großen sich begeisterte, sondern als die deutsche Kultur inniger und tiefer in die alte Geschichte des eigenen Volkes eindrang und das zeitgenössische Leben und Treiben des Bürgers und des Bauern mit Liebe, Bewunderung und Andacht verfolgte. Als man das Gemeinsame empfand, die gleiche Gedanken-, Gefühls- und Vorstellungswelt, die gleiche Idealanschauung, die einst den nebelumwallten, nordischen, streitdurchwogten Götterhimmel geschaffen und den Dom Erwin von Steinbachs

Digitized by Google

erbaut hatte, die aus den Schriften Luthers zu allen redete, aus dem deutschen Recht und der deutschen Sitte, aus der deutschen Sprache, aus jeder Truhe und jedem Gerät. Daraufhin wirkten all die bahnbrechenden, neuen Geister, die Justus Möser und die Hamann, die Basedow, Lavater und Jung-Stilling, die Herder, die Bürger und Goethe. Man blickte nicht mit Verachtung mehr auf die Schöpfungen der altdeutschen Kunst oder ging stumpf und teilnamlos an ihnen vorüber. Der in der Schule der Antike ganz einseitig ausgebildete gelehrte Geschmack verändert sich wie über Nacht und sieht plötzlich, welch wunderbare Reize in den Kunstwerken der eigenen Nationen verborgen liegen, die man früher so gut wie gar nicht kannte, wie traulich ihre Sprache zu Herzen klingt, wie nah verwandt und ureigen. Die mittelalterlich-lateinische Mönchsbildung hatte dieses National-Volkstümliche, die deutsche Rasseneigenart ganz zu vernichten gesucht, geringschätzig blickte die französierende Ritterpoesie und Ritterkultur auf das Einheimische herab, und die gleiche Verachtung brachten der Humanismus und später die antikisierende, italianisierende und französierende Kunst der Renaissance und des Klassicismus dem Volke und allem Volksursprünglichen entgegen. Mehr noch als die übrigen europäischen Kulturnationen litt die deutsche von Anfang ihrer Geschichte bis in die jüngste Gegenwart hinein an dem schroffen Gegensatz, der hier zwei streng abgegrenzte Kasten, eine gebildete und eine ungebildete voneinander schied, die gelehrte Schulbildung und die Natur- und Lebensbildung, die aus der Fremde herüberkommende und die aus dem eigenen Volk erwachsende Kultur nicht miteinander verschmelzen, sondern sich feindlich gegenseitig bekämpfen ließ. Nur zweimal fielen für kurze Zeit die trennenden Schranken; einmal in den Frühlingstagen der Reformation, als die protestantischen Geister, noch nicht furchtsam und ängstlich gemacht, auf die Dörfer hinauseilten und den gemeinen Mann in seiner Sprache, aber auch wieder in ihrer Sprache der edelsten Bildung predigten, und jetzt wieder, in den Frühlingstagen der deutschen Poesie, als zum erstenmal ein Blütenflor der Dichtung auch bei uns aufging.

Der demokratisch-revolutionäre Geist des 18. Jahrhunderts erkannte in dem bis dahin mit Verachtung übersehenen Volke, in den Kreisen der ungelehrten Kultur, etwas ungeahnt Großes und sah dort eine Fülle neuer Schöpferkräfte sich regen. Mit Liebe umfaßte er dieses Volk. Mit Staunen sprach er von der Seele, die in ihm lebte. Die Bildung auch des Gelehrtesten konnte nur reichen Gewinn davontragen, wenn er dem nachspürte, was dieses Volk gedacht, geträumt und geschaffen hatte, in den langen Jahrhunderten seiner Geschichte, in den Kämpfen um Hof und Herd, gegen fremde und einheimische Unterdrücker, und was es noch dachte, träumte und schuf, in Stadt und Dorf, in der Öffentlichkeit und in der Stille der Familie. Der demokratisch-volkstümliche Geist, der die unteren Schichten des Volkes,

die bis dahin Unterdrückten, den herrschenden Klassen der Geburts- und Gelehrtenaristokratie gegenüber ausspielte, verschmolz vielfach mit dem national-politischen und patriotischen Selbstgefühl, das mit Stolz auf seine Geschichte, auf seine Vorfahren pochte und den umwohnenden Völkern gegenüber neu sich fühlen gelernt hatte. Dieses letztere patriotisch-politische Empfinden hatte sich in der Kunst zuerst geregt und die vaterländische Dichtung Klopstocks, Gleims Kriegslieder und Lessings „Minna von Barnhelm" hervorgerufen; aber der innerste Kern deutscher Rassenpoesie entwickelte sich erst, als das national-patriotisch und politisch Tendenziöse zum National-Volkstümlichen sich vertieft hatte, d. h. zu einem natürlichen und selbstverständlichen Deutschempfinden, Deutschdenken und Deutschschauen geworden war, das in jeder Lebensäußerung zum Ausdruck kam und vielmehr noch in dem Wie des Kunstwerkes sich offenbarte, als in dem Was; in der ganzen Art und Weise der Auffassung und Gestaltung, nicht in dem Stoff; als ein innerlich Gefühltes und Gebildetes, nicht als ein äußerlich Geredetes.

Und auf einmal entdeckte das junge Geschlecht jene Poesie wieder, die nur in mündlicher Überlieferung auf den Lippen und im Herzen des Volkes weitergelebt hatte, jenes Volkes, das nichts von Latein und Griechisch wußte, noch von dem französischen, italienisch-spanischen Geist, der sonst in der angeblich deutschen Kunst herrschte; für welches weder die mittelalterliche Ritterpoesie, noch die mit Martin Opitz anhebende Renaissancepoesie gedichtet hatten. Aber auch diesem Volke hatten immer wieder Dichter gesungen in einer Sprache, die es verstand, aus einem Geiste heraus, der sein eigener Geist war, von Menschen und Vorgängen, die es kannte und selber durchlebte, von Gefühlen und Empfindungen, von all dem Lust und Leid, die wahrhaft seine Seele durchzitterten. Da seit der Einführung des Christentums das deutsche Volk in zwei schroff voneinander getrennten Kasten, eine Kaste der Ungelehrten und eine der Gelehrten, zerfiel, so hatte sich auch die Poesie gespalten. Die gelehrte internationale Schul- und Buchpoesie der herrschenden Klassen, welche zumeist in der Hingabe an das Fremde das eigene Ich verlor, wurde durch Schrift und Druck erhalten. Der Name der Dichter blieb durch die Zeiten hindurch aufbewahrt. Die nur mündliche Überlieferung hingegen, in welcher die mittleren und unteren Schichten des Volkes die Schöpfungen der national-volkstümlichen Dichterschule aufbewahrten, vergaß die Sänger und rettete verhältnismäßig nur wenige Schöpfungen bis in die Neuzeit hinein, bis zu dem Augenblick, da auch sie für die Dauer aufgezeichnet wurden. Die Percy'sche Sammlung altenglischer Balladen, drüben bei dem stammverwandten Inselvolke entstanden, hatte zuerst auf diese Volkspoesie hingewiesen, die sich innerlich und äußerlich aufs stärkste von der herrschenden Poesie der höheren Schulbildung unterschied. So gut wie ausschließlich war diese letztere anti-

kisierenden Charakters, Gymnasialbildungspoesie, und aus dem klassischen Studium herauserwachsen und zersetzt mit Erinnerungen an eine ferne, fremde und tote Kultur. Immer wieder durch hundert Einzelheiten sah sich das Kind des 18. Jahrhunderts, der Sproß des Nordens und der deutschen Erde aus der Wirklichkeitswelt seiner Umgebung in eine künstliche Welt fortversetzt, die in lauter griechisch-römischen Dekorationen eingeschlossen war. Die Wälder, Felsen und Wasser waren da mit Dryaden, Oreaden und Najaden angefüllt, statt der Nachtigall hörte man Philomele, und statt des Mondes leuchtete Selene. Dem deutschen Spießbürger hing Wieland griechisches Kostüm um und nannte ihn einen Abderiten, wie einst Racine die liebesintriguierenden Damen und Herren vom Hofe als Zeitgenossen Achills ausgegeben hatte. Entgegen dieser poetischen Welt der Studierstube erschloß die Volkspoesie plötzlich die Poesie der eigenen Heimat, des nordischen Klimas, der germanischen Heiden und Meere, des deutschen Himmels und der deutschen Erde. Auch ihre Wälder durchschwebten Elfen, Zwerge schlüpften durch das Kraut, und aus den stillen grünen Seen stiegen lockende Frauengestalten und zogen den Einsamen hinab in die wellenatmende Tiefe. Aber von diesen Geistern und Gewalten hatte man schon als Kind flüstern gehört. Die Großmutter und die Magd erzählten davon mit ebenso gläubigem Ernst wie von dem Leben und Leiden des Heilands und des Welterlösers. Man hatte in der Jugend einmal fest an sie geglaubt, und die Schauer, die sie einst dem Kinde geweckt, durchrieselten noch einmal den Erwachsenen. Er dachte nicht an eine Wirklichkeitsexistenz dieser wilden Jäger, gespenstischen Reiter und Erlkönige, aber er war sofort im Bann derselben Naturanschauung, aus der einst diese Geister und Gespenster hervorgewachsen waren. Er hörte die Novemberwinde im Schlote heulen und sah die grauen Nebel über die mondfahlen Heiden hinschleppen. Er fühlte, jener Volksdichter hatte gesehen und empfunden, durchträumt und durchlebt, was auch er beständig mit seinen Sinnen als Wirklichkeit in sich aufnahm. Jene internationale antikisierende Schulbildungspoesie aber behielt immer etwas Merkwürdiges an sich, wie ein Reisebericht. Wenn der Deutsche nur die Namen Damons und Chloe hörte, statt von Wilhelm und Marie, so war er schon im Nu in einer unbekannten Welt, die er nie als eine Wirklichkeit, sondern nur aus Büchern kennen gelernt hatte. Darin begegneten sich also die alte nur mündlich überlieferte germanische Rassendichtung und die neue jetzt über Deutschland aufgehende Kunst: in der Liebe zum eigenen Land und Boden, zum heimischen Wald und Feld, zu dem Volke, das dort lebte und aufs innigste mit ihm verwachsen war. Sie glaubten nicht, wie die Gelehrten und klassicistischen Poeten, daß nur das Ferne und Fremde dichterische Würde besitze und künstlerisch wirken könne, d. h. sie dachten nicht wie Nachahmer und Nachempfinder, denen poetisch nur das erscheint, was schon einmal von einer großen

Digitized by Google

Poesie poetisch gestaltet worden ist, sondern sie wollten das Selbstgesehene und Selbsterlebte, das Nahe, Heimische und Heimatlich-Trauliche, das Nationale und Volkstümliche dichterisch formen und verklären. Die junge Kunst entdeckte neu die alte und pries sie mit beredter Zunge, weil sie ihr aufs innigste verwandt war, aus derselben Seelen- und Geistesverfassung erwuchs und die gleichen Ziele verfolgte. Und wie sie die alte Volkspoesie zum Vorbild nahm, so fühlte sie auch ihre innere Gemeinsamkeit mit der germanischen Rassendichtung, die in den Tagen Shakespeare's in England geherrscht hatte. Lessing hatte auf den großen Briten hingewiesen, aber ein tieferes Verständnis und die gründlichere Erkenntnis seiner Eigenart brachten erst die Stürmer und Dränger, Herder, Goethe, vor allem auch Lenz. Das war ebensowenig wie die Neubelebung der alten, volkstümlichen Dichtung nur eine litterarhistorisch-gelehrte Wiedererweckung. Nicht jene Volkspoesie, nicht Shakespeare waren es nur, die da wiedererstanden. Hätte man sich daran genügen lassen, so gab das im besten Falle eine nichtswerte, halb spielerische, halb gelehrte Nachäffungspoesie, wie etwa unsere zeitgenössische Butzenscheibenpoesie, die Poesie der „Lieder im Volkston" und shakespearisierenden Dramen, so da die Halbkunst allerdings reichlich genug angefertigt hat. Vielmehr erstand die germanische Poesie selber wieder, nachdem sie im 17. Jahrhundert in einen Dornröschenschlaf verfallen war, der Geist, aus dem jene alte Volks- und Rassenpoesie hervorflossen, erstand von neuem und war ebenso mächtig in dem jungen Künstlergeschlecht des 18. Jahrhunderts, wie es einst in Shakespeare und Shakespeare's Genossen und in den alten Balladendichtern mächtig gewesen war. Der gleichen Seele entwuchs die gleiche Kunst. Das gesamte Innenleben war ein ähnliches. Man empfand nicht Shakespeare und dem altheimischen Volksliede nach, sondern empfand wie diese. Freilich hatte die Kultur ihren Entwickelungsgang fortgesetzt, und so zeigt diese neue jüngste germanische Poesie auch eine mannigfach veränderte Erscheinung. Aber diese Kultur trug germanischen Charakter, wie die des 17. und zum Teil auch noch der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts romanische Eigenart zur Schau getragen hatte. Das Einheitliche der altenglischen und dieser neudeutschen Poesie liegt begründet in der gleichen Kraft des gemeinsam-germanischen, national-volkstümlichen Seins und Empfindens. Daher dort wie hier dieselbe Hervorkehrung des Intuitiven und Ursprünglichen, die Abkehr von dem Verständigen und nur Gemachten, die Begeisterung für Natur und Wahrheit, für das Individuelle und Intim-Innerliche, kurz für alles, was wir als das Germanisch-Besondere kennen gelernt haben. Von neuem ersteht denn auch wieder die germanische Natur- und Charakterform. Die Technik des Sturm- und Drangdramas ist der Shakespeare'schen aufs innigste verwandt. Und das beruht auf keiner platten Nachäfferei, sondern es konnte nicht anders sein. In keiner anderen vermochte sich die neue Kunst zu offenbaren. Man wählt nicht beliebig

Digitized by Google

ſeine Form, ſondern dieſe iſt ein Notwendiges. Wieder nimmt der individualiſierende germaniſche Formengeiſt den Kampf gegen die ſtiliſierende Formſprache der antiken und romaniſchen Dichtung auf. Und keine Formloſigkeit und Formroheit, ſondern das feinſte und tiefſte, ein wahrhaft großdichteriſches Formgefühl ſteckt in dieſer Dichtung des Sturmes und Dranges, welche die ganze Kompoſitionsweiſe der franzöſiſch-klaſſiciſtiſchen Poeſie über den Haufen warf und auch all das Berechnete, Klug-Zurechtgemachte lächelnd beiſeite ſchob, das Leſſings verſtändiges Schriftſtellerdrama doch noch immer unter dem Joch des ſo leidenſchaftlich bekämpften Franzoſendramas zeigt. In dem Drama und in der Lyrik dieſer Zeit bereitet ſich die gewaltigſte Formrevolution vor; die germaniſche Kunſt ſchickt ſich an, etwas ganz Neues und Eigenartiges dem antik-romaniſchen Stil entgegenzuſtellen. Und Goethe's „Fauſt" verrät noch am deutlichſten, wohin ſie zielte, giebt der neuen Form den mächtigſten Ausdruck. Aber man weiß, daß Hellas, Rom und der Romanismus noch einmal ſiegten, oder daß vielmehr die junge germaniſche Kunſt plötzlich die Hand zum Waffenſtillſtand ausſtreckte und noch einmal freiwillig dem Geiſt jener älteren Kultur und Dichtung Heerfolge leiſtete. Sie ermangelte des ſtarken Selbſtvertrauens und überließ es der Zukunft, die neue Form zu ernten, deren Saat der junge Goethe und ſeine Genoſſen ausgeſtreut hatten.

Johann Gottfried Herder, der große Theoretiker und kritiſche Stimmführer dieſer neuen Zeit, enthüllte zuerſt klar und deutlich die Ziele der Bewegung und brachte zum Bewußtſein, was wild und unruhig in den Köpfen gärte. Zu Mohrungen in Oſtpreußen am 25. Auguſt 1744 geboren, gehörte er der nordoſtdeutſchen Kulturecke an, in welcher ſich damals mächtig und eigenartig der deutſche Geiſt regte. In Königsberg ſtand der Thronſeſſel Kants aufgeſchlagen, Hamann war dort heimiſch und Theodor Gottlieb von Hippel (1741—1796), einer von den Vorläufern Jean Pauls, — und zugleich mit Herder ging auch Lenz aus dieſem öſtlichen Kulturkreis hervor. Herder vereinigte die Gegenſätze des nordoſtdeutſchen Geiſtes, die ſich bei den übrigen in ſchroffer Einſeitigkeit herausgebildet hatten; er verſteht und überwindet zugleich das Abſtrakt-Unſinnliche und rein Verſtandesmäßige, das peinlich Geordnete und Syſtemwütige Kants, wie das Wild-Chaotiſche, Barocke und Phantaſtiſche, alle Logik und Ordnung Verſpottende der Geiſter vom Schlage Hamanns und Lenzens. Kant und Hamann übten auf den jungen Studenten, der eine harte, entbehrungsvolle Kindheit hinter ſich hatte, zugleich beſtimmenden Einfluß aus und verhüteten, daß er weder nach der einen, noch nach der anderen Seite allzuſehr abirrte. Daß ihm die Erſcheinungen nicht zu Abſtraktionen verkümmerten, ſondern in ihrer ſinnlichen Einheit, in der ganzen Geſchloſſenheit eines Ichweſens, als etwas Blühendes, Lebendes und Werdendes ſtets vor Augen ſtanden, das bewirkte nicht zum wenigſten der Einfluß des „Magus aus dem Norden".

Eine junge, gärende Zeit läßt auch gärenden Jünglingsgeist rasch zur Geltung und Herrschaft gelangen. Frühreif tritt Herder in die Litteratur

J. G. Herder, etwa im 50. Lebensjahre.
(Nach dem Gemälde von Tischbein und dem Stich von Pfeiffer.)

ein, und der jugendliche Herder vor allem erscheint als eine großgenialische Natur. Er kommt als der Verkündiger des ewig und unzerstörbaren Jünglingshaften, des Quellenden und Schwellenden, des Blühenden und

Sinnlich-Glühenden, des Unmittelbaren und Frisch-Hervorsprudelnden. Schon mit seinen ersten kritischen Schriften, den „Fragmenten“ (1767) und den „kritischen Wäldern“ (1769) stellte er sich dem reifen Lessing gleichberechtigt an die Seite; er berichtigt, er ergänzt und erweitert ihn, und dem älteren Meister konnte von da an keine Meinung wertvoller dünken als die des Fünfundzwanzigjährigen. In dem „Reise-Journal“, das 1769 auf seiner französischen Reise entstand und den ganzen gärenden Zustand seiner Seele offenbart, liegt bereits die ganze Fülle der Ideen angedeutet, die er später in seinem Leben nur ausbaute, weiter begründete und in rechte Form brachte. Es ist vor allem das Intuitive und Phantasievolle in dem Herder'schen Geiste, das diesen so rasch, so frühzeitig und so reich sich entfalten ließ. Über Herders spätere Lebensjahre liegt es hingegen wie ein verdrießlicher Schleier ausgebreitet. Mißmutig krittelnd und freudlos, verbittert und wie in seinen Hoffnungen getäuscht, in seinen Eitelkeiten gekränkt, steht er am Wege. Es fehlt bei ihm an einer unablässig fortschreitenden Entwickelung, die Goethe ewig jung erhielt. Die große Zeit der reichschöpferischen Thätigkeit, da immer neue Ideen sich mächtig hervordrängten, stets neue originale Anregungen von ihm ausgingen und deutsches Denken und Dichten umgestalteten, reicht etwa bis zum Beginn der achtziger Jahre. Im „Geist der hebräischen Poesie“ (1782/83) lebt schon der Geist einer zweiten Entwickelungsperiode, die weniger gedankenschöpferisch sich erwies und weniger neue Bahnen brach, als vielmehr die reiche Ideenwelt der Jugend noch

Herders Geburtshaus in Mohrungen.

einmal vorüberziehen ließ, klärte, vertiefte und ordnete. Im holden Bunde mit Goethe arbeitete er daran, die seelischen und geistigen Errungenschaften der großen Kulturbewegung der siebziger Jahre zu einem festen und dauernden Besitze des deutschen Volkes zu machen, mit gereifterer Ruhe und in harmonischerer Bildung noch einmal zu formen, was die stürmische Jugend oft wild und wirr, mehr ahnend, als in klarem Bewußtsein ausgedrückt hatte. Die „Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit" (1784—1791) erscheinen, sein größtangelegtes, umfassendstes, die deutsche Geschichtsphilosophie überhaupt erst begründendes Werk. Es zieht die Summe seines Denkens, umschließt das tiefste Wissen des 18. Jahrhunderts und verleiht gleichwie die zehn Sammlungen der „Briefe zur Beförderung der Humanität" (1793—1797) den höchsten Idealbestrebungen der Zeit einen wahrhaft monumentalen Ausdruck. Nur ein Torso hat er auch diesmal hinterlassen, wie so vieles bei ihm Bruchstück blieb. Denn mit enthusiastischem Ansturm in eine neue Welt eindringen, seherisch Dunkles enthüllen, die Phantasie anregen und kühn im Luftballon der Ahnungen ein weites Gebiet überfliegen und die großen Zusammenhänge zu erschauen, galt ihm immer mehr als die streng wissenschaftliche, geordnete und sauber zu Ende geführte Arbeit, als der logische Beweis, die Überführung des Verstandes und das abgeschlossene System. Er sieht zum erstenmal deutlich von verschiedenen Seiten aus und auf verschiedenen Wegen alle Nationen, individualistisch getrennt, jede eigenartig begabt, in gemeinsamer Arbeit einem gemeinsamen Ziele zustreben, dem Ziele der Humanität entgegen, und er erkennt aus der Geschichte eine beständige Entwickelung des Menschengeschlechts, eine Entwickelung zum Höheren und Besseren hin.

Die deutsche Poesie nahm jedoch eine andere Entwickelung, als sie in dieser Frühlingszeit eines großen, geistigen Aufschwunges angebahnt war. Jener volkstümliche und nationale Geist, aber auch der Geist der Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit, für den keiner mit solcher Entschiedenheit wie Herder, eingetreten war, erlag noch einmal dem Klassicismus. Und mehr als je verstehen wir heute den großen Ideenträger der Sturm- und Drangperiode, wenn er das alte Band der Waffengefährtschaft zerriß, das ihn einst mit dem jungen Goethe verknüpft hatte. Wir verstehen den Grollenden, daß er dem neuen Geist der klassicistischen Poesie kühl und abwehrend gegenüberstand; tritt es nach seinem Dahingang doch mit jedem Jahrzehnt klarer und deutlicher hervor, daß die bessere Erkenntnis auf seiner Seite stand und daß die von ihm gewiesenen Ideale, nicht die hellenischen Ideale des Neuklassicismus als Fackeln in die Zukunft hineinleuchten. Aber auch die Bestrebungen der Romantiker mußten sich seiner tieferen Kunsteinsicht als halbirrtümliche erweisen. Nur besaß er nicht mehr die Kraft und das Feuer, für seine alten Ideen eine neue Jugend zu begeistern. Die Zeit war nicht mehr und noch nicht wieder reif für eine Dichtung, wie er sie

Digitized by Google

mit dem Feuer seiner 20 und 30 Jahre verkündet hatte. Er selber seufzte vergebens nach einer großen Idee, die noch einmal ihn ganz und gar begeistern und hinnehmen könnte.

Eine Achillesnatur lebte in ihm, eine Nur-Jünglingsnatur, die nichts als ein Morgendasein führen darf und welcher ein früherer Tod vergönnt sein sollte. Tragischer ist es, sie langsam hinsiechen zu sehen, wie Herder hinsiechte, unter verdrießlichen Amtsgeschäften, in kleinen Alltäglichkeiten sich aufreibend, verlassen von der Zeit und den alten Freunden. Am 18. Dezember 1803 starb er zu Weimar und fand in der dortigen Stadtkirche seine Ruhestätte. Das 19. Jahrhundert hat die Erinnerungen an ihn verwischt, und unsere zeitgenössische Bildung trägt im allgemeinen kein scharfumrissenes lebendiges Bild seiner reichen und elementar ursprünglichen Persönlichkeit in sich. Dieses Los teilt er mit der so wunderbar frischen Morgenkunst des Sturmes und Dranges überhaupt. Aber viele Anzeichen deuten darauf hin, daß das 20. Jahrhundert ihn besser verstehen und sein Angedenken in ein helleres Licht stellen wird.

Gewöhnlich pflegt man mehr an Lessing als an Herder zu denken, wenn man nach dem ausschaut, der durch große theoretisch-kritische, kunstwissenschaftliche Schöpferarbeit in dieser Zeit am meisten zu der wunderbaren Entfaltung der deutschen Dichtung beitrug. Doch wer kann solche Verdienste gegeneinander abschätzen, wer den einen über den anderen erheben wollen? Jedes Aufgaben sind andere, jeder sieht einen anderen Gegner vor sich, und eine neue Zeit, neue Ideale über sich. Jeder ist ein Treibender und doch auch nur eine getriebene Kraft in dem großen Werk der Entwickelung, unter deren Gesetzen er steht. Schon als der Jüngere konnte und mußte Herder den Verfasser des „Laokoon“ und der „Hamburgischen Dramaturgie“ vielfach ergänzen und berichtigen. Aber dabei ist er bis an sein Lebensende aufs tiefste von dessen einzigem Werte durchdrungen. Herder setzt den Hebel gerade dort an, wo die Lessing'sche Kraft versagt hatte. Wenn dieser die Verstandes- und Schriftstellerpoesie der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch immer nicht überwunden hat und bekennen muß, daß er nicht anders als mit Pumpen und Röhrenwerk arbeiten konnte, so ist es gerade dieses Pumpen- und Röhrenwerk, welches Herder mit wuchtigen Schlägen zertrümmert. Die ganze Dichtung des Verstandes und Witzes stürzt erst über den Haufen, als er die Dichtung der genialen Schöpferkraft, der Ursprünglichkeit und der Sinnlichkeit verkündete. Hamann hatte die Poesie als Muttersprache des menschlichen Geschlechts erkannt, sah ein wahrhaft Großes nur aus der Totalität des gesamten Geistes- und Seelenlebens, aus der in jedem Augenblick zusammenwirkenden Einheit aller Kräfte hervorwachsen und hatte die Bedeutung des „Unbewußten“ mit genialischem Tiefblick erfaßt. Herder baute auf Hamann und Lessing weiter, und seiner Intuition erschlossen sich die großen Geheimnisse der Künstler-

Digitized by Google

seele, welche es im höchsten und wahrsten Sinne des Wortes ist und aus eben jenem Unbewußten schöpft. Lessing läßt noch immer den Hauch der Studierstube und Gelehrtenpoesie verspüren. Man sieht ihn von Büchern umgeben, und er zeigt auf Meister und Lehrer hin, auf Gesetze und Regeln, denen man nachfolgen und sich unterwerfen soll. Er unterweist und unterrichtet, lobt und tadelt und kritisiert vor allem. Herder stellt den Dichter durchaus auf sich. Er erkennt das Einzigartige, in sich selbst Beruhende jeder künstlerischen Erscheinung. Und mit dieser Betonung des Individualistischen, des Original-Genialen bekämpft und überwindet er die letzten, auch bei Lessing noch erhaltenen Elemente der alten Gelehrtenpoesie.

Wenn für diesen ein Dichtwerk noch etwas künstlich Gemachtes, Ersonnenes und Konstruiertes, etwas beliebig Willkürliches an sich trägt, so erscheint es bei Herder als ein natürlich Gewordenes, durchaus organisch Gebildetes, das man hinnehmen muß, wie es eben da ist. Man mag es zurückweisen, aber soll's nicht anders machen wollen. Lessings beurteilende Ästhetik wurzelt im Verstand, stellt sich über den Dichter und kritisiert ihn; Herders erkennende Ästhetik schöpft ihre Nahrung aus der künstlerischen An- und Nachempfindungskraft, aus der Phantasie und dem Gefühl. Sie zeigt in feinster Ausbildung den Kunstkenner und Kunstschwelger, der sich dem schöpferischen Geiste ganz anschmiegt und hingiebt und mit entzückten Freuden in die Reize von dessen Werke versinkt. Sie will dieses in seinem Wachsen und Werden, in seiner individuellen Eigenart verstehen lernen, verstehen lernen, warum es gerade so und nicht anders geworden ist. Sie treibt mehr als Litteraturgeschichte, sie treibt Litteraturgeschichtsphilosophie. Und es war das Große, das Folgenschwere, daß er das zeitlich, örtlich und kulturell Bedingte einer jeden Kunst erkannte. Jedes Volk schafft sich seine Nationalkunst, seine ganz individuelle, persönliche Kunst, die kein anderes Volk gerade in dieser Ausprägung besitzen kann, da die Kunst keines anderen in derselben Luft, unter dem gleichen Himmel heranwuchs, noch auf die gleiche Geschichte zurückblickt. Dieser National- und Volkskunst ging Herder über die ganze Erde nach und lauschte mit gleicher Andacht ihren verschiedenartigen Tönen, ob sie aus den schottischen Heiden oder den arabischen Wüsten, aus den Göttertempeln Griechenlands oder Israels zu ihm herüberklangen. In seinen „Stimmen der Völker in Liedern" sammelte er einen duftigen Blütenstrauß aus den Gärten des Ostens und Westens, des Nordens und Südens und erschloß zum erstenmal der deutschen Bildung das Verständnis für große weltlitterarische Zusammenhänge. Noch niemand vor ihm hatte so tief den national-individualistischen Charakter einer jeden Kunst erkannt und hervorgehoben, aber niemand auch eine so feine Empfänglichkeit für die Eigenart, Selbständigkeit und Einzigkeit, das in sich selbst Berechtigte und Wertvolle *jeder* nationalen Kunst an den Tag gelegt. Und damit überwand er den nur für die beschränkteren

Digitized by Google

Geiſter beſtehenden Gegenſatz des nationalen und des kosmopolitiſchen Ideals. Seine Äſthetik warnte vor jeder ängſtlichen Abſperrung fremden Geiſteslebens und regte zu lebendigem Austauſch aller geiſtigen Güter an; ſie verlieh jedem einzelnen Volke das Gefühl ſeiner Unerſetzlichkeit und zeigte auch, daß die Kunſt keiner Nation einer anderen als einzig muſtergiltig hingeſtellt werden oder eine eigene ihr erſetzen könne. Aller Ausländerei und Nachahmungsſucht war damit das Todesurteil geſprochen, und der Geiſt des Klaſſicismus und gelehrten Akademicismus der langen letzten Jahrhunderte mußte der Auflöſung verfallen. Es war kein Raum mehr für die Dalai-Lama-Autorität eines Ariſtoteles und für die blinde Vergötterung der Antike.

Wie Leſſing, ſo fehlte auch Herder die letztere ſchöpferiſche Kraft zur dichteriſchen Geſtaltung. Beide beſaßen nur eine Halbpoetennatur, und der Jüngere, der die Poeſie des Verſtandes und Witzes vernichtet hatte, gab doch, wo er ſelber dichteriſch hervortrat, eigentlich noch mehr Verſtandespoeſie als der Ältere. Denn ſeiner Natur nach war er weiblich-paſſiven, empfindſam-gefühlvollen und beſchaulich in ſich hineinblickenden Weſens, während Leſſings Richtung ganz auf das Männlich-Aktive und nach außen um ſich Schauende ging. Herder ſuchte daher die lyriſche Dichtung. Leſſing wurde auf das Dramatiſche hingedrängt. Wenn aber das Drama bei all ſeiner groberen Stofflichkeit unter der Pflege eines außerordentlich klugen Geiſtes, eines feinen Menſchen- und Lebensbeobachters und eines genialen Kenners und Kritikers noch Großes erzeugen kann, auch wenn dieſem Großen die eigentlichſte künſtleriſche Unmittelbarkeit abgeht, ſo widerſtrebt die Lyrik, dieſe poetiſchſte Poeſie, ganz anders jedem Verſuch, ihrer von außen her, durch Reflexion, Beſchreibung, Anempfindung u. ſ. w. habhaft zu werden, verlangt wie keine andere elementarſtes Künſtlervermögen. Herder hatte das Kunſtwerk unter pſychologiſchen Geſichtspunkten auffaſſen gelernt, während bei Leſſing noch die Betrachtung von außen her, als einer nach Vorſchriften zurecht gemachten Arbeit überwog, wobei die Kenntniſſe, die techniſche Meiſterſchaft ſchwer ins Gewicht fielen. Die Leſſing'ſche Poeſie konnte erlernt werden, ein Herder aber, dem Urſprünglichkeit alles war, hätte ſich ſelbſt verneinen müſſen, wenn ihn ſolche Dichtung erfüllen und befriedigen ſollte. Darum blieb er im Schöpferiſchen hinter Leſſing zurück. Doch verſtand er ſich als Dilettant von höchſter Genialität wie ſonſt wenige auf das Nachempfinden eines Kunſtwerkes und ganz in eine fremde Individualität hineinzuverſchmelzen. Er eröffnete damit den Reigen der großen deutſchen Überſetzungskünſtler. Seine „Romanzen von Cid" waren nach einer modernisierten franzöſiſchen Proſabearbeitung gearbeitet, und ſie trafen doch ſo treu den echtnational-altſpaniſchen Ton der Urdichtungen, daß ſie vielfach von Kennern für Überſetzungen aus dem Urtext angeſehen wurden.

Digitized by Google

Die ersten Geigentöne der neuen Poesie selber, der neuen ursprünglich deutschen Rassen- und Volkskunst erklangen in ganzer goldener Fülle aus den Blättern des Göttinger Musenalmanachs vom Jahre 1774, aus der Lenorenballade Gottfried August Bürgers (geb. am 31. Dezember 1747, gest. am 8. Juni 1794). Die Dichtung des seelischen Empfindens und der anschaulichen Sinnlichkeit hat die alte Poesie des Verstandes da völlig verdrängt. Überwunden ist das Moralisierende, Belehrende und Reflektierende und nichts sucht Bürger so sehr, wie den ganz unmittelbaren Ausdruck des Gefühlslebens, den Schrei der Leidenschaft selber wiederzugeben.

Gottfried August Bürger.

„O Mutter, was ist Seligkeit?
O Mutter, was ist Hölle?
Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit,
Und ohne Wilhelm Hölle."

Daß Bürger im Jahre 1774 solche deutsche Verse schreiben konnte, das giebt ihm seine ewige Bedeutung. Was wußten die harmlos tändelnden deutschen Anakreontiker bis dahin von einer Liebe, die so wild und elementar zu reden wußte und wie ein Feuerbrand todbringend dahinloderte? Was besaß Klopstocks seraphische Erotik von der herben Wirklichkeitswahrheit und der irdischen Sinnenluft eines Lenoren-Liebesgefühls? Noch nie hatte die Leidenschaft so unmittelbar, so jäh ihre Schreie ausgestoßen. Das armjämmerliche, spießbürgerliche deutsche Gänschen, das dann und wann nur angesteckt war von dem Geiste der französierten, verliederlichten Hofgesellschaft Dresdens, Stuttgarts, Kassels und versteckt lüstern nach dem Sinnlichen ausschielte, war plötzlich eine Ichpersönlichkeit geworden und reckte sich in ganzer tragischer Größe empor. Wie Herder, so hatte auch Bürger entscheidende Anregungen aus der Percy'schen Sammlung und der heimisch-germanischen Volksballaden- und Liederdichtung geschöpft. Nichts lockte ihn so sehr wie der Name und Ruhm eines volkstümlichen Poeten. Und er ist in Wahrheit ein solcher! Er lebt in den ursprünglichsten Gefühlen, Anschauungen und Gedankenvorstellungen, die man einen Allgemeinbesitz des sonst durch Bildung und Kastenwesen vielfach auseinandergerissenen deutschen Volkes nennen kann. Er schildert deutsche Landschaft und deutsches Volksleben. Seine Stoffe sind aus der unmittelbaren Wirklichkeit gegriffen, und er erweckt auch nicht künstlich eine Vergangenheitswelt. Die mittelalterliche Ritterballade der Percy'schen Sammlung erfüllt er mit reinem modernen Inhalt. Wie die ganze Poesie des „Sturmes und Dranges"

Digitized by Google

Lenore.

1.

Lenore fuhr um Morgenrot
empor aus schweren Träumen.
„Bist untreu, Wilhelm, oder tot?
„Wie lange willst du säumen?“ —
Er war mit König Friedrichs Macht
gezogen in die Prager Schlacht,
und hatte nicht geschrieben,
ob er gesund geblieben.

2.

Der König und die Seinen,
die hatten Ferd' und Mann,
verdarben Prag mit Feuer und Brand,
mit Sturmgeläute und Klang und Klang,
geschmückt mit grünen Reisern,
zog heim aus blut'gen Kriegen.

Der Anfang von Bürgers Lenore
in der Niederschrift des Dichters.

trägt auch die seine durchaus naturalistisches Gepräge. Am höchsten steht sie im Ausdruck einer feurigen und starken, natürlich-sinnlichen Liebesleidenschaft, so in den Mollyliedern und verschiedenen Balladen noch, ferner in der wunderbar ausdrucksvollen und stimmungsreichen Malerei bewegter Vorgänge und Naturereignisse. Die Komik steckt voller Urwüchsigkeit bei ihm. Nur bleibt er halb noch immer im Bann der engen, dumpfen und beschränkten Spießbürgerlichkeit der Göttinger Schule. Als echter Naturalist tappt er immer wieder in die platte Trivialität hinein und glaubt die echte Wirklichkeit, das wahrhaft Volksmäßige gefunden zu haben, wenn er einen Bänkelsängerton anschlägt. Daher sind auch seine Sprache und seine Form noch ungleich. Sie charakterisieren die Entwickelung des Verses von Klopstock zu Goethe. Das Akademisch-Gelehrte der Klopstock'schen Form wich einer wahrhaft national-volkstümlichen Form. Das musikalische Element kommt nun auch in der äußeren Technik zur Geltung. Es erobert den Rhythmus und Reim. Allitterations- und Assonanzschönheit zeichnet die Bürger'sche Sprache vor allem aus. Oft aber sucht auch der Vers vergebens sein platt-prosaisches Wesen zu verstecken. Erst nur nach außen hin stellt er dann eine Versprache vor. Innerlich lebt noch der Geist der alten Prosakunst jämmerlich und ganz heruntergekommen fort und wirft dem Dichter Knüppel zwischen die Beine. Die Verstandes- und Schriftstellerprosa des Lessing'schen Dramas, der unsinnliche Prosavers des „Nathan" ist bei Bürger zum echt sinnlichen, klingenden und duftenden Künstlervers geworden; aber dieser Vers fällt doch noch oft in die nüchterne Prosasprache zurück, denn noch fehlt die letzte und feinste Vollendung im Innenleben des Menschen des 18. Jahrhunderts, und darum auch die edelste Formvollendung. Denn auch Bürger litt an den Widersprüchen des damaligen deutschen Lebens und ging an ihnen wie so mancher Jünger des Sturmes und Dranges zu Grunde. Als Mensch und darum auch als Künstler. Er fand die reine Versform nicht, weil er nicht das Leben unter seine Füße bringen konnte. Mitten in dem Dumpfen und Engen der öffentlichen deutschen Zustände, bedrängt durch den Despotismus von oben und von unten her, durch die Engherzigkeit und Engstirnigkeit, die niedrig-alltägliche Klatschsuchtsmoral der Philisterwelt, hatte die deutsche Bildung ihre große innere Freiheit zu erringen und zu verteidigen. Bürger drängt in sinnlicher Leidenschaft darnach, sein Leben groß und frei sich auszugestalten und sein Ich zur Geltung zu bringen. Aber es lebt in ihm selber noch ein Stück Alltäglichkeit und Philistersinn, der sich künstlerisch in Bänkelsängerweisen ausläßt. Sind doch die wüsten Kraftgenialitäten des Sturmes und Dranges vielfach mehr Wirkungen dieses Restes von Philistrosität, der in den Köpfen und Herzen noch steckt, als Äußerungen der inneren Freiheit. Auch Bürger rang sich zu dieser noch nicht völlig durch, und so gehen Risse und Sprünge durch sein Leben und Dichten.

Digitized by Google

Das Sinnlich-Leidenſchaftliche ſeines Weſens führt ihn empor und ſtürzt ihn herab. Der Drang nach Freiheit und Überwindung des dumpfen Philiſterweſens gärte auch in dem Thüringer Johann Jakob Wilhelm Heinſe (1749—1803). Und in ſeinem Künſtlerroman „Ardinghello und die glückſeligen Inſeln“ verkündete er ſeine Ideale, die aus der Moral des 18. in die des 16. Jahrhunderts zurückführen und den frohen Sinnengenuß, die reine Künſtlerfreude an Farben und Formen als die eigentliche Erlöſung feiern. Heinſe ſteht Wieland am nächſten, hat wie dieſer von der franzöſiſchen Rokokopoeſie à la Crebillon dem Jüngeren genippt, aber iſt im Grunde ebenſowenig wie der Sänger des Oberon eine ſexuell-ſinnliche, als vielmehr eine äſthetiſch-ſinnliche Natur, ein Kunſtepikureer gleich Arioſt. Kein echter Vollpoet, ſondern Halbpoet nur, Kunſtſchwelger, Äſthetiker und Kritiker. Wie unſere Litteraturgeſchichten von Heinſe's glühender Sinnlichkeit ſprechen können, iſt ſchwer verſtändlich. Seine nackten Geſtalten ſtammen aus der Lektüre Winckelmanns und aus der Betrachtung der Schöpfungen griechiſcher Plaſtik. Es ſind und bleiben Marmorfiguren, denen Blut, Wärme und Leben abgeht, und deren Bakchantismus ein Buch- und Studierſtubenbakchantismus iſt. Die Philoſophie und Moral, das Freiheitsſtreben und die Philiſterfeindſchaft Heinſe's machen ihn zum Bundesgenoſſen der Stürmer und Dränger; aber ſeine kalte, ganz und gar unurſprüngliche, gefühlsarme Kopf- und Atelierpoeſie mit ihren reichen akademiſchen Elementen, die nur im Plaſtiſch-Phantaſievollen ſtark iſt, ſteht im vollen Gegenſatz zu der eigentlich herrſchenden national-volkstümlichen Poeſie der Genieperiode.

Wilhelm Heinſe.

Leſſing hatte das Drama mitten in die Gegenwart hineingeſtellt, in die nationalen, ſozialen und geiſtigen Erregungen und Kämpfe des Tages. Es bekam durch ihn den lebendigen Wirklichkeitsſinn des engliſchen Romans und ſuchte, indem es die Zuſtände der Zeit darſtellte, thätig handelnd auf deren Umgeſtaltung einzuwirken. Zum Tendenzdrama war es geworden, das unmittelbar auf die nächſten Intereſſen des öffentlichen und privaten Lebens ſich richtete und die großen Tugenden feierte, die aus dem Druck und der Not der Zeit allein ſiegreich herausführen konnten. Ein ſoziales

und ein bürgerliches Familiendrama, wie es schon längst der Alltäglichkeitsrealismus geschaffen hatte, blieb vorwiegend auch das Drama des Sturmes und Dranges. Das Leben im Durchschnitt darzustellen, so wie es ist, das Leben im engen und häuslichen, das Leben des Wirtshauses und der Gasse war noch immer die Losung. Aber man geht der Aufgabe mit neuen künstlerischen Mitteln zu Leibe. Man öffnet alle Arsenale des germanischen Naturalismus und holt die Waffen wieder hervor, mit denen einst Shakespeare gekämpft hatte. Freilich trägt die Kunstform des Sturm- und Drangdramas denselben Übergangscharakter, ähnlich wie die Bürger'sche Poesie, das Höchste mischt sich mit dem Plattesten, die elementarste Dichtersprache löst sich plötzlich in dürre Prosa auf. Aber sie bringt die großartigste Erneuerung und Umformung, die großartigste und notwendigste. Die geistreich-witzige, nach den feinsten Schulregeln gebaute Verstandesprosa Lessings, welche ruhig über der Sache schwebt, wie die wissenschaftliche Betrachtung, und immer nur den Autor selber zu Worte kommen läßt, diese vornehm-künstliche Sprache weicht der rein künstlerischen Sprache, welche mitten in den Dingen und Menschen steht und aus ihnen heraus redet. Das bringt eine ganz andere Mannigfaltigkeit der Farben, Abwechselung und Reichhaltigkeit mit. Alles wird sinnlicher und lebendiger, natürlicher und wirklicher. Die Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit kommt zum Ausdruck, das Gefühl und die Leidenschaft elementar wie bei Bürger. Das sind nicht mehr die stilisierten und fein pointierten Sätze Lessings, sondern die zerhackten, wirren Sätze der Alltagswirklichkeit, die trunken taumelnde, in Schreien, Seufzen und Stöhnen zerrissene Sprache der wahren Gefühle, der Verzweiflungen, Leidenschaften und großen Schmerzen. Aber es ist eine künstlerische Alltagswirklichkeitssprache, die uns das ganze Innensein der Charaktere zu gestalten sucht. Eine Prosasprache, die echte Poesiesprache ist und schon weit mehr Poesiesprache als die Verse des Lessing'schen Nathan.

Das Lessing'sche Drama, das noch immer nicht völlig den Geist der alten Schriftstellerpoesie überwunden hat, stellt das Tendenziöse voran. Es kann den alten, lehrhaften und moralisierenden Charakter der bürgerlichen Poesie Richardson'schen und Diderot'schen Charakters doch nicht ganz verleugnen. Das Sturm- und Drangdrama ist nun darüber hinaus und geht unmittelbar auf das künstlerische Sinnliche aus. Die Lust und das Leid des Menschenherzens schildert es um seiner selber willen. Es durchfühlt und durchlebt sie. Es reflektiert nicht über die Dinge, sondern stellt sie hin. Die reine mächtige Gestaltungsfreude füllt die Dichter allein aus. Nichts entzückt sie so sehr, als Außenwelt und Innenwelt zu beobachten, die Ströme der Gefühle und Leidenschaften vorüberrauschen, eine Fülle der Menschengestalten und Ereignisse dahinwallen zu sehen und all dies Geschaute und Erlebte in brennender Wirklichkeitstreue zu gestalten. Aber die Masse der neuen Bilder verwirrt sie auch. Die Phantasieeindrücke, die Gefühle, die Gedanken

Digitized by Google

drängen sich und stürzen durcheinander. Vor lauter Sinnlichkeiten kommt die Kunst zu keiner geistigen Zusammenfassung. Sie sieht die Einzeldinge, aber sie bildet keine Begriffe. Es fehlt ihr an klaren Ideen und Idealen, und sie kann nicht ordnen und komponieren. So wunderbar eine Einzelheit ist, so mangelt doch vielfach der Zusammenhang in der Handlung, in der Charakteristik, in den Gedanken. Der Dichter verliert plötzlich den leitenden Faden aus der Hand, die Einheit der Gefühle und der Phantasie geht in die Brüche und wirr und wüst läuft ihm alles zusammen. Wie der „Magus des Nordens“ glaubt die neue Kunst nur zu sehr des Verstandes spotten und entbehren zu können, und wenn Kant schon bei dem Theoretiker der Richtung, dem doktrinärsten und kritischsten Kopfe, Herder, zu viel Einbildungskraft und zu wenig logische Stärke und vorsichtige Vernunft finden wollte, dann mußte es bei den eigentlich dichterisch-schöpferischen Geistern vielfach wohl noch schlimmer stehen.

Das rein Sinnlich-Künstlerische des „Sturm- und Drangdramas“ und der Mangel an einem künstlerisch-geistigen Elemente macht es für weitere Kreise halb ungenießbar. Unsere ästhetische Bildung ist gerade keine weit vorgerückte und von jeher daran gewöhnt, eine Dichtung vor allem nach ihrem gedanklichen Inhalt, nach ihren Tendenzen, ihrer Moral, ihren Gesinnungen zu beurteilen, kurz nach dem, „was sich daraus lernen läßt“. Aber für das Elementar-Künstlerische, für das Wie der Gestaltung geht ihr vielfach das rechte Verständnis ab, und so fällt ihr auch bei dem Sturm- und Drangdrama das oft Fratzenhafte und Excentrische, sowie Unausgegorene des Gedankenlebens, das Wüste und Verworrene der Handlung, das Jugendlich-Flegelhafte und Bombastisch-Renommistische so sehr auf, daß ihr die strotzende Sinnlichkeit, die ganze Natur- und Lebenswahrheit daneben nicht zum Bewußtsein kommt. Diese Poesie kann ganz und gar nicht verstandesmäßig begriffen, sondern muß durch und durch gefühlt, mitgeschaut und miterlebt werden. Sie erwächst aus einer unruhig gärenden Zeit von ausgeprägtem Jünglingscharakter, sie entspringt in Jünglingsköpfen und Jünglingsherzen. Die Gefühle sind inbrünstig-leidenschaftlich ergriffen von all den Welt- und Menschheitsbeglückungsplänen des Jahrhunderts, aber diese Ideen und Ideale, so mächtig sie das Gemüt erregt haben, sind doch noch nicht vollkommenstes Eigentum der jungen Dichter, sie sind angelesen und anerschwärmt, aber noch nicht wahrhaft erworben, noch nicht durch das Ich hindurchgegangen und umgeformt. Daher hat das geistige Leben etwas Chaotisch-Wüstes, bald Nebelhaft-Verschwommenes, bald Fratzig-Verzerrtes an sich, und die großen Fortschritte, welche die Entwickelung der neunziger Jahre bringen wird, liegen wesentlich eben nach der Seite des Intelligenten, des Ideellen und Idealen.

Wie Leisewitz, der Verfasser des „Julius von Tarent“, so wies auch der deutschschreibende Däne H. W. von Gerstenberg (1737—1823), der

Digitized by Google

mit den „Gedichten eines Skalden“ Klopstock zu seiner Bardenpoesie angeregt hatte, durch seinen „Ugolino“ (1768) auf das naturalistische Drama hin. Der Form nach streng französisch-klassicistisch schlägt diese Dichtung doch schon einen kraftgenialischen Ton an und schwelgt in einer weitspurigen

J. M. R. Lenz.
Nach einer Handzeichnung von Pfenninger.

Malerei psychologisch-pathologischer Zustände. In der Poesie des Livländers Jakob Michael Reinhold Lenz, geb. am 12. Januar 1751 zu Seßwegen, prägt sich dann bald die echte Kunst des Sturmes und Dranges, in all ihrer Größe und all ihrer Unfertigkeit, vielleicht am charakteristischsten aus. Dem jungen Goethe stand er freundschaftlich nahe; niemand steht diesem aber auch künstlerisch näher, kein anderer erreicht ihn so sehr an Ursprüng-

lichkeit und urwüchsiger Frische, an genialischer Intuition, kurz an allem Jung-Goethe'schen, wie Lenz. Und ein paar Jahre lang durften sich die Zeitgenossen wirklich fragen, wer von den beiden Kampfgenossen der größere sei. Ja, man darf sehr ernsthaft die Frage aufwerfen, ob nicht im Reinkünstlerischen Lenz zuerst mehr auf Goethe eingewirkt habe als umgekehrt. Er spielt neben dem Vollender unserer Poesie eine ähnliche Rolle, wie sie Marlowe neben Shakespeare gespielt hat. Früh zerrüttete der Wahnsinn seine Kräfte und endete schon 1777 seine Laufbahn als Dichter. Doch schleppte er siechen Geistes das Leben noch weiter fort, bis er am 23. Mai zu Moskau im Elende starb. Noch erhellt sich zuweilen die Nacht, die über ihm lag, doch nur Bruchstücke und Trümmer säumen den letzten Teil dieses Weges. Lenz gehört zu den rätselhaftesten Dichtern der Weltlitteratur. Groß setzt er ein wie Goethe, nur zuckt es schon früh wie das ferne Leuchten des Irrsinns durch seine Poesie. Toll-barocke Einfälle vernichten den großen Eindruck der Natur und Wahrheit, den seine Kunst der Charakteristik und Gefühlsdarstellung sonst vielfach erweckt. Seine sozialen Dramen aus dem bürgerlichen Leben der Zeit, „der Hofmeister" und „die Soldaten" werden immer zu den besten Erzeugnissen einer naturalistischen Kunst zählen, welche in der Darstellung des Alltagswirklichen aufgeht. Groß ist die Ideenwelt nicht, allerhand Tendenziöses, aus den pädagogischen und anderen Bewegungen der Zeit, wird ziemlich äußerlich hineingetragen, so daß man fühlt, wie sehr bei dem Dichter das ganze Schwergewicht auf dem reinen Künstlerisch-Sinnlichen liegt, daß er nicht vom Gedanklichen und Verständigen, sondern dem Lebendig-Geschauten und Gefühlten ausgeht. Der Roman „der Waldbruder", das ausgereifteste Werk blieb ein Torso. Die Lyrik ist echte Gelegenheitslyrik im Goethe'schen Sinn, doch bleibt sie vielleicht zu sehr im Gelegenheitlichen und Subjektiven stecken. Sie kommt im einfachsten und kunstlosesten Gewande und verzichtet, ihrer inneren Wahrhaftigkeit sich bewußt, auf jeden äußeren Schmuck. Aber die Zukunft muß sie erst noch als die urdeutscheste lyrische Form verstehen lernen, die wie die Formsprache des jungen Goethe am freiesten ist von allem gelehrt-ausländischen Wesen. Ein anderer Jugendgenosse Goethe's, Heinrich Leopold Wagner (1747—1779) hat mehr die Art eines Nachahmers an sich. Seine „Kindermörderin" behandelt bekanntlich den gleichen Stoff wie die Goethe'sche Faust-Gretchentragödie. Beide Werke können als Marksteine in der Entwickelungsgeschichte unserer damaligen Poesie angesehen werden, wie sie von der Prosa zum Vers, von der Darstellung des Zeitlich-Beschränkten und Alltäglich-Wirklichen zur Gestaltung des Allgemein-Menschlichen und Ewig-Wahren, aus einer geistigen Thalwelt zu reinsten Höhen menschlicher Weisheit emporsteigt. Auch der Maler Friedrich Müller (1749—1825) wird mehr von der Zeit bestimmt und getragen, als daß er die Zeit trägt. Sein „Faust"- und sein „Genovefa"-Drama

Digitized by Google

verraten Talent und Geschick und spiegeln treu und charakteristisch den allgemeinen Typus der neuen Poesie wieder, während seine pfälzischen Idyllen wohl besser noch als die Vossischen den Realismus deutschen Landlebens zum Ausdruck bringen. Eine geistige Entwickelung war von diesen Dramatikern der Genieperiode außer Goethe und Schiller nur noch dem Frankfurter Fr. Maximilian Klinger (1752—1831) beschieden, der als russischer Generallieutenant zu Dorpat starb. Von dem Titel seines Dramas „Sturm und Drang", den Christoph Kaufmann, der Apostel Lavaters erfunden hatte, erhielt die ganze litterarische Bewegung ihren Namen. Die

Fr. Maximilian von Klinger.

zarten Künstlernerven eines Lenz besitzt er nicht; aus groberem Stoffe geformt, eine thätig-willenskräftige und praktische Natur betont er von seinen Genossen am meisten das Moralisch- und Stofflich-Tendenziöse. Er will die Ideen der revolutionären Jugend verkünden und fühlt sich als Reformator, der nur statt der Kanzel die Bühne besteigt. Das Naturfrische, Eigenartige und Neue, die Delikatessen und charakteristischen Feinheiten, das eigentlich-groß Dichterische geht dabei verloren; seine Gestalten sind viel derber und grober als die Lenz'schen, gemacht kolossalische Kulissenreißer, die nicht wie die Goethe'schen, Lenz'schen und selbst Wagner'schen Figuren einfach und natürlich reden, sondern pathetisch-bombastisch und aufgeblasen deklamatorisch. Den großen, aber auch den harten holzschnittmäßigen und übertriebenen Charakter behalten sie auch später bei, als die überschwänglichen Stimmungen dieser Jahre längst überwunden waren. Unsere landläufige Litteraturgeschichte bringt die Poeten dieser Zeit alle unter einen Hut und spricht bei jedem in gleichem Ton von einer Dichtung der Übertreibung und des Schwulstes. Aber in Wahrheit herrschen die lebendigsten Unterschiede zwischen der Richtung Lenz und Goethe einerseits, Klinger und Schiller andererseits. Und wenn eine Kunst dem Bombastischen fremd und fern gegenübersteht, so ist es gewiß die Lenz-Goethische. Durch die männliche Tüchtigkeit seines Wesens, seine ganze Charakterfestigkeit

arbeitet ſich Klinger aus den Strudeln dieſer wilden Zeit empor, von denen ſo mancher verſchlungen wurde, und das urſprünglich Nüchterne, das Gut-Bürgerliche und Moraliſch-Ehrenfeſte kommt dann auch in ſeiner ſpäteren Dichtung, vor allem in ſeinen Romanen reiner und reifer zur Geltung. Auch er kehrt im Drama von Shakeſpeare zum griechiſch-franzöſiſchen Stil wieder zurück.

Die Gegenſätze in den Künſtlernaturen eines Lenz und eines Klinger traten nicht minder bei Herder und Leſſing hervor, und ſie wiederholen ſich in den Erſcheinungen Goethe's und Schillers. Es iſt keine Frage, wo das elementar-äſthetiſche Anſchauen und Erfaſſen der Welt am reinſten ſich durchgerungen hat. Leſſing, Klinger und Schiller kommen doch immer wieder zuletzt auf jene etwas ängſtliche Kunſt zurück, der wir in der bisherigen Entwickelung der Weltlitteratur immer wieder in allen Formen begegnet ſind: auf eine Poeſie von geringerem Selbſtvertrauen, die ſich im Mittelalter als Magd der Kirche und der Theologie verdingte und das aufſtrebende Bürgertum um einen Unterſchlupf bat, weil ſie gar ſo viele nützliche und wiſſenswerte Dinge lehren könne. Aber auch der junge Schiller ſah noch in der Schaubühne vor allem die moraliſche Anſtalt. Die reine Luſt an der Erſcheinung, an Farbe und Form, an Klang und Ton, die ganz urſprüngliche, künſtleriſche Geſtaltungs- und Schöpferfreude hatte Europa einmal in den Tagen der Renaiſſance kennen gelernt. Aber nach dem Hingang der Arioſt und Shakeſpeare war dieſe Errungenſchaft wieder verloren gegangen. Weder die Corneille und Boileau, noch auch die Milton und noch weniger die Voltaire wußten das Gut zu würdigen und zu erhalten. Und der deutſchen Bildung war es bisher völlig fremd geblieben.

Aber jetzt entdeckte ſie es für ſich, entdeckte den reinen Kunſtgeiſt der Renaiſſance für Europa von neuem wieder. Nichts war damals in der Seele des deutſchen Volkes ſo mächtig, wie ein poetiſches Wollen und Fühlen, und in all den Gärungen des Geiſteslebens verſpürt man den Genius des Dichteriſchen als die erregende Kraft. Schon in Wieland war der heiter oberflächliche Arioſt neu erſchienen, der elegante Formaliſt, der rein ſinnliche Atelierkünſtler. Aber von dieſem rein Sinnlichen gingen auch die unmittelbarſten und innerlichſten Poeten des „Sturmes und Dranges“ aus; doch wollten ſie ſchon mehr als nur eine Wieland'ſche Atelierkunſt. Sie ſuchten nach jener Darſtellung der Totalität des Geiſtes- und Seelenlebens, von dem die „Magier“ und die „Unbewußten“ jener Jahre redeten. Nur überwog die Freude am Sinnlichen die am Geiſtigen, nur faßten ſie ſo ſehr das Bild ins Auge und verſenkten ſich derartig in den Genuß der Erſcheinungen, daß ſie verwirrt von der Fülle der Eindrücke die zuſammenfaſſenden Begriffsbildungen, die Ideen und Ideale darüber vergaßen. Die anderen hingegen, die Leſſing und Klinger, welche mehr die Tendenz- und

Digitized by Google

Verstandeskunst der französisch-klassicistischen Periode fortsetzten und von dem Gedanken zur Erscheinung hinsuchten, welche mit Pumpen und Röhrwerk arbeiteten, gaben nur zu abgezogene und sinnlich verkümmerte oder zu schwulstige Gestalten. Den Weg der Vollendung aber, den Weg vom Sinnlichen zum Geistigen, von den Erscheinungen zu den Idealen fand Johann Wolfgang Goethe.

Das elementare dichterische Empfinden der siebziger Jahre ist bei ihm in stärkster Kraft vorhanden, und was in dieser Frühlingszeit unserer neuen Poesie ersehnt und erhofft wurde, all das Naive und Ursprüngliche, das Frische und Unmittelbare, das Neue und Genial-Eigenartige, das Germanisch-Nationale und -Volkstümliche bringt die Poesie des jungen Goethe am reinsten und lebendigsten zum Ausdruck. Am 28. August 1749 ward er zu Frankfurt a. M. geboren und genoß das ebenso große wie seltene Glück einer „leider ganz und gar regellosen" Erziehung, die den Knaben fast ganz sich selber überließ und vielleicht nicht wenig dazu beitrug, daß er mit so eigenen Augen die Welt ansah, so ungebrochen und seinem Ich vertrauend, so frei und so vorurteilslos durch das Leben dahinging. Und er wuchs in günstigeren sozialen Verhältnissen heran als fast all die mitstrebenden Genossen, die Herder und Lenz, die Klinger und Voß, die Bürger und Schiller. Er hatte nicht wie diese mit der dem Künstler empfindlichsten und rohesten Lebensmisere zu kämpfen; ihn umfloß die behaglichere Wärme gesicherten patricischen Wohlstandes. Die Frohnatur der Mutter durchleuchtete das Haus, und so hielt das Schicksal das allzu Verbitternde, Drückende und Enge von ihm fort, das in den bürgerlichen Kreisen des damaligen Deutschland noch herrschte, und von dem wir noch erfahren werden, wie schwer es auf der Kunst lastete. Auch daß er schon als Sechzehnjähriger die Universität bezog und dem Elternhause entrückt ward, mochte die große Selbständigkeit und Ichkraft seines Wesens, welche sein ganzes Leben so mächtig durchleuchteten, befestigen und stärken. In Leipzig (1765—1769) und Straßburg (Frühjahr 1770 bis August 1771) verbringt er seine Studienjahre. Dort schreibt der werdende Poet noch Verslein und Lustspielchen im herrschenden Geschmack der Anakreontiker und des französischen Schäferrokokos, aber in Straßburg verspürt er dann mächtig den Hauch der neuen Zeit und der neuen Kunst. Herder selbst führt ihn in deren Verständnis ein, und rasch wird der Jüngling zum Bekenner Ossians und Homers, Shakespeare's und des Volksliedes. Auch das Weib greift früh in sein Leben ein. Und er bleibt ihm kein Petrarkischer Schwärmer und platonisch verzückter Anbeter gegenüber. Käthchen Schönkopff, das Leipziger Wirtshaustöchterlein, lehrt ihn das Küssen und Zanken, tiefer aber greift die Liebe der Pfarrerstochter von Sesenheim, der gretchenholden Friederike Brion, in seine Seele hinein. Wie weit die beiden miteinander kamen, möchte klatschsüchtig unsere Alexandrinische Litteraturgeschichte enthüllen. Als wäre es nicht genug, zu wissen,

Digitized by Google

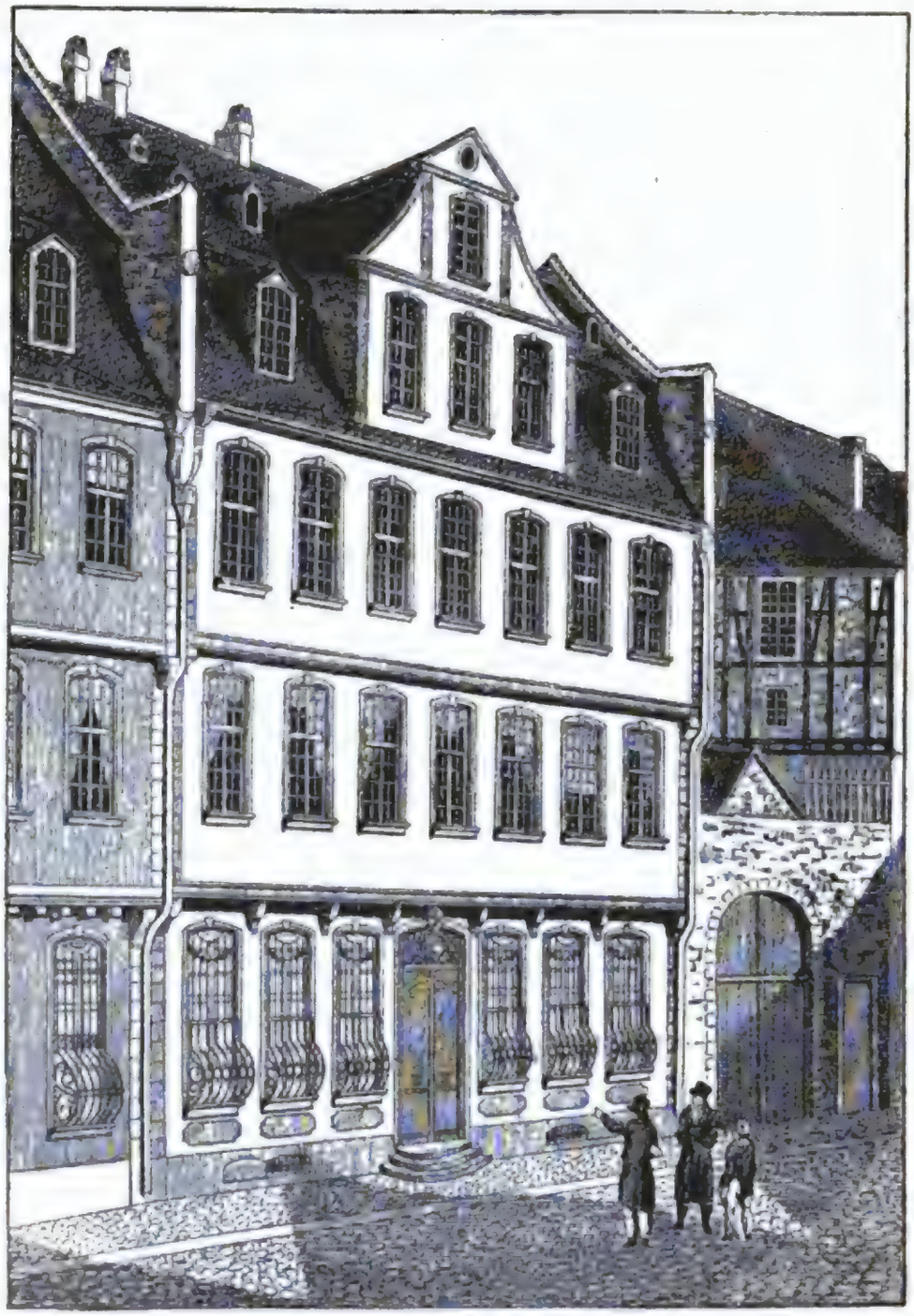
wie ſich die Geliebte in dem Innern des Liebenden abſpiegelte, nicht was ſie war, ſondern was ſie dem Dichter war. Und ſein ganzes Leben hindurch

Johann Wolfgang von Goethe.
Gemalt von G. O. May im Juli 1779.

begleitet ihn ein lockender Reigen anmutsvoller Frauen und Mädchen. Friederikens Bild wird zunächſt verdrängt von dem Bildnis Lottens Buff.

Digitized by Google

das ſeinen Wetzlarer Aufenthalt (1772) erhellt, dann ſchmachtet er zu Frankfurt (1773—75) in den Feſſeln der koketten Lili Schönemann und koſtet zuletzt, ſeine Lehr- und Wanderjahre abſchließend, in Weimar die



Goethe's Geburtshaus in Frankfurt a. M. nach dem Umbau von 1755, jetzt großer Hirſchgraben Nr. 23.

große Leidenſchaft ſeines Lebens in der Liebe zur Frau von Stein aus. Doch durch all die Lüſte und Leiden der Liebe, durch all die Wonnen und Bitterniſſe des Daſeins ſchreitet er als der alles beſiegende Künſtler dahin,

Er überwindet die Schmerzen und genießt doppelt die Freuden, indem er ſie objektiviert und geſtaltet. Das Weib aber in der idealen Auffaſſung

Das Goethe'ſche Familienbild von J. K. Seekatz vom Jahre 1762.
Im Vordergrunde Goethe's Eltern, rückwärts Goethe als Knabe nebſt ſeiner Schweſter.

Digitized by Google

der germanischen Rasse hat er wie kein anderer dargestellt. Und er hebt es nicht über das Irdische empor, sondern wie Bürger erschaut er es in der vollen und frischen Sinnlichkeit seiner Natur. Aber das Goethe'sche Mädchen, auch wenn es nur die Genossin einer Nacht ist, erscheint von zarterem Bau und Wuchs als die derbere Dienstmagd Bürgers. Mit dem lockendsten Zauber verklärt er die irdisch-sinnliche Gestalt, und immer ist es ein Dankbarer und Liebender, der mit Ehrfurcht von der Freundin, mit leuchtendem Auge von der Geliebten redet.

Die Jahre 1773, 1774 und 1775 sind die früchtereichsten, gewaltigsten Jahre im Leben des jugendlichen Goethe; das Titanisch-Geniale der Sturm- und Drangperiode, das impulsive Fühlen und Wollen, die Überschwänglichkeiten und die ganze zusammengehaltene echte Kraft der Zeit lodert in den mächtigsten Flammen aus seinen Werken hervor: dem „Götz von Berlichingen", den „Leiden des jungen Werther", den in dieser Zeit entstandenen lyrischen Gedichten und Bruchstücken des „Faust". Und auch in das Breite und Weite drängt sein übervoller Geist. Nicht nur viel schafft er, sondern auch vieles. Spielend überwältigt der Dichter, welcher im „Götz" und „Faust" die germanische Naturformensprache intuitiv in ihrem tiefsten Wesen erfaßte, im „Clavigo" auch die engere Kunst- und Verstandesform Lessing'schen Gepräges und schreibt das Drama nach Vorschrift und Regel. „Stella" entsteht, „ein Schauspiel für Liebende", kaum ein Werk des künstlerischen, aber um so mehr des moralischen Titanismus, der an den Fesseln der alltäglich-bürgerlichen Sittengesetze rüttelte. Und köstlich frische, satirisch-mokante Fastnachtsspiele im Hans Sachs'schen Stile sprießen hervor, die Farce „Götter, Helden und Wieland", welche mit germanischer Derbheit und Gesundheit und dem Übermut der Jugend die schönfrisierten, dünnwadigen Salon- und Modegriechen des guten Wielands lachlustig verspottete.

Am 7. November 1775 traf Goethe in Weimar als Gast des dortigen Hofes ein, der, einer der wenigen deutschen Höfe der damaligen Zeit, der deutschen Litteratur Neigung entgegenbrachte und es gewagt hatte, mit dem französischen Geschmack zu brechen. Ein ernsterer Freundschaftsbund verknüpft ihn bald mit dem jungen Herzog Karl August, und aus dem Dichter ward im Juni 1776 ein Geheimer Legationsrat. Höhere Ehren folgten bald und 1782 auch der Adelstitel. Der Dichter war in das praktische Leben eingetreten, Regierungs- und Amtsgeschäfte, die er sehr ernst nahm, drangen auf ihn ein, und berechtigt war die Sorge, daß der Dichter an dem Hofmann und dem Staatsbeamten zu Grunde gehen könne. Es liegt auch über den zehn ersten Jahren des Weimarer Aufenthalts eine graue Wolke, die in all das Äußerlich-Frohe und Glänzende hineinschattet. Das Mächtig-Sieghafte und Titanische, mit dem der Dichter im ersten Ansturm alles niedergeworfen hatte, verkümmert in dieser Zeit. Das alte Feuer brennt nicht mehr so hell. Mühsamer schleppt sich die Produktion hin.

Digitized by Google

Nichts Großes will recht fertig werden, weder der „Egmont“, der ſchon in Frankfurt angefangen war, noch der „Wilhelm Meiſter“, an deſſen erſten vier Büchern der Dichter von 1778 bis 1783 arbeitet. Vieles bleibt Bruchſtück für immer („Die Geheimniſſe“, „Elpenor“); die „Iphigenie“ aber und der „Taſſo“ wurden, wie ſie zuerſt in dieſer Zeit entſtanden, ſpäter von Goethe ſelber verworfen. Am reinſten leuchtet ſein Genius auch noch jetzt aus den lyriſchen Poeſien hervor, die Allerköſtlichſtes bergen, und in dem kleinen Drama „Die Geſchwiſter“ zeigt er die ganze Delikateſſe ſeiner Charakter-Zeichnung. Im allgemeinen wirkt der Geiſt fort, der in den erſten großen Jugendwerken lebte, der Geiſt des Naturalismus und des National-Volkstümlichen. Aber es bereitet ſich auch eine neue Entwickelung langſam vor. Und dieſes Hangen zwiſchen Altem und Neuem weckt die verdrießlichen Stimmungen. An dem ganz Urſprünglichen, an der elementaren Friſche hat der Dichter einiges eingebüßt. Er iſt klüger und einſichtiger geworden, doch auch nüchterner und trockener. Er ſcheut vor dem Jugendlichen, Maßloſen und Ungebundenen zurück und lernt im Umgang mit Hof und Geſellſchaft auf Form, Regel und Etikette halten. Im Leben wie in der Poeſie.

Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung
wird heute
Donnerſtags, den 3ten Februar, 1780
zum letztenmale aufgeführt:

Götz von Berlichingen
mit der eiſernen Hand.

Ein Schauſpiel in fünf Aufzügen, von Göthe.

Perſonen:

Der Anfang wird heute um halb 6 Uhr.

Morgen iſt der erſte und letzte Ball en Maſque.

Hamburger Theaterzettel zu „Götz von Berlichingen“. Aufführung am 3. Febr. 1780 unter Schroeders Direktion.

Die beſtimmenden Charakterzüge der Goethe'ſchen Jugendpoeſie findet man auch bei den Genoſſen vom „Sturm und Drang“, den Bürger, den Lenz, Klinger und Herder. Sie iſt aufs innigſte verwachſen mit all den Ideen, Gefühlen und Stimmungen der Zeit und lebt von ihrem Saft und Blut. Aber man vermag doch ſchon herauszufühlen, was ihn über die

Digitized by Google

Mitstrebenden hinausführen wird. In seinem Wesen und in seiner Poesie liegt von vornherein etwas Freieres und Unbefangeneres; der ganze geistige Organismus erscheint feiner und vornehmer. Das Auge leuchtet in größere Weiten und Tiefen hinein. Das Barock- und Sonderbar-Originelle, das so viele in der Zeit verwirrt und zuletzt doch nur der Ausfluß eines verkrüppelten und einseitigen Innenlebens ist, hält ihn nicht in seinem Bann.

Deutlich zeigt sich vielmehr jener gesunde Eklekticismus, der all den großen Weltdichtern eigen ist, und der mächtige Objektivitätsdrang seiner Natur, doch verbunden mit einem lebendigen, selbstherrlichen Ichgefühl. Das alles deutet auf die große Entwickelungsfähigkeit seines Geistes hin, das wunderbar Proteusartige, die Universalitäten seines Schaffens, während die neben ihm Wirkenden zumeist ins Enge sich verlieren und einen Acker von geringem Umfang bebauen. Er lebt ganz in der Modernität seiner Zeit, doch klebt er viel weniger als die Bürger, die Lenz, die Wagner, an dem stofflichen Realismus und Naturalismus der Periode fest, der wie der englische Roman die Sitten und Gebräuche der Zeit, kurz das Außenleben wesentlich schilderte. Gleich mit seinem „Götz" kam er über das Gedrückte, Enge und Dumpfe, die Familienstubenpoesie des „Sturmes und Dranges" heraus. Er schildert keine mehr oder weniger beschränkten und in ihrer Beschränktheit immer etwas verdrießlichen Alltagsmenschen, sondern einen begeisternden Helden. Und auch in seinem „Werther" erhebt er sich ähnlich wie Klopstock gleich über den beschreibenden Realismus empor und drängt in das tiefste Innenleben der Periode hinein. Er steht dem Stoff als Lyriker gegenüber und giebt ihm eine über das Beschränkt-Zeitliche hinausreichende Ausprägung. Er erzählt eine einfache Liebesgeschichte, und die Schilderung der Gefühle wird ihm zur Hauptsache. Dagegen tritt die Schilderung der Zeitbegebenheiten und Zustände zurück. Goethe wirkt daher von den Dichtern des „Sturmes und Dranges" am wenigsten tendenziös, und all das Moralische und Belehrende setzte sich am elementarsten in reine künstlerische Objektivität um. Und doch läßt er uns durch die Darstellung des Wie der Gefühle das innerlichste Wesen seiner Zeit unmittelbarer und tiefer verstehen, als das der ausführlichste kultur- und sittengeschichtliche Roman vermöchte.

Darum kommt er auch in der Form schon weit über die anderen hinaus. Sie ist sicherer und konzentrierter. Sie faßt das Große und Bedeutende schärfer auf und stellt es klarer hin. Da läuft nicht, wie bei Bürger und Klinger, eine gehoben leidenschaftliche Sprache plötzlich in platte Prosa weitschweifig und verwässert aus, und sie überwindet auch das allzu Simple der Lenz'schen Dichtung, die in der subjektiven Zufälligkeits-Gelegenheitsdichtung übermäßig stecken blieb. Die ausgesprochene Vorliebe für freie Rhythmen und für den sogenannten Knittelvers, den urwüchsigsten der deutschen Verse, beweist auch den sichersten Instinkt für national-volkstümliche

Digitized by Google

Kunstformen und die Abkehr von aller gelehrten und ausländischen Poeterei. Am Weimarer Hofe hatte Goethe den Geschmack an den Kraftgenialitäten seiner Jugend allmählich verloren und sie zum Teil als Roheiten empfinden gelernt. Und als er aus Italien heimkehrte, da stand vor seiner Seele eine ganz neue Kunst. Um so verdrießlicher blickte er drein, daß in der deutschen Poesie die Geister noch fortspukten, die er selber aus seinem Innern gebannt hatte. Vor allem war es ein junger schwäbischer Dichter, Friedrich Schiller, am 10. November 1759 zu Marbach geboren, der an Wildheit und Bombast, aber auch an hinreißender Leidenschaft und Gewalt alles Bisherige schien übertreffen zu wollen, die Stimmung in den Jahren des Goethischen Titanismus erneuert und im Sturm die Herzen der Jugend erobert hatte.

Und was weder Goethe noch den mit ihm wirkenden Genossen eigentlich gelungen war, das erstürmte dieser Jüngste im ersten Anlauf: die Bühne. Gewiß waren auch das Theater und die Schauspielkunst vom Geiste der neuen Zeit nicht unberührt geblieben. Wie die Poesie nahmen sie in dieser Zeit den gewaltigsten Aufschwung. Wohl war das Hamburger Nationaltheater, an dem Lessing als Dramaturg gewirkt hatte, nach kurzem Bestehen wieder eingegangen, aber der ideale Geist, der diese Nationaltheaterbewegung hervorgerufen, wirkte weiter fort und hob das Selbstbewußtsein und das Ansehen des Schauspielerstandes. Selbst nach Wien griff er herüber, wo die alte Hanswurstkomödie ihre stärkste Festung besaß; lag doch auch das geistige Leben zu jener Zeit in den Habsburger Ländern tief darnieder und nahm nur geringen Anteil an den großartigen neuen künstlerischen Bestrebungen. Die Jesuiten Denis und Aloys Blumauer (1755—1794), letzterer eine Art von Wielandschüler, welcher die „Äneis" travestierte, waren die Zierden des österreichischen Parnasses. Doch hatte es angefangen, allmählich auch hier zu tagen. Joseph von Sonnenfels (1733—1817) stand an der Spitze der Aufklärungspartei, welche dem Neuen Bahn zu brechen suchte, und eröffnete den Kampf gegen das Hanswursttheater, sowie für das regelmäßige Schauspiel. Das Burgtheater wurde 1776 von Joseph II. zum Hof- und Nationaltheater gemacht, und die französische Schauspielkunst überließ der deutschen das Feld. Im hellsten Lichte aber strahlte noch immer das Theater in Hamburg. Aus einem Kreise glänzender Talente hob sich hier als der Erste Friedrich Ludwig Schroeder hervor (1744—1816). Dem Eckhof'schen Verstandes- und Nüchternheitsrealismus gegenüber vertritt er die Kunst der Genialität und Unmittelbarkeit, wie sie die neue Zeit geweckt hatte. Zu Eckhof verhält er sich, wie Goethe zu Lessing. Und er blieb dem nationalen naturalistischen Stile Shakespeare's und des Sturmes und Dranges auch dann treu, als die Dichtung in die Fahrwasser des Klassicismus zurückkehrte. Schroeder eroberte den wiedererweckten Shakespeare für die deutsche Bühne. Er selber und zahlreiche ausgezeichnete Schüler und Schülerinnen verbreiteten das

Digitized by Google

Verſtändnis für den großen William und für den neuen Darſtellungsſtil bald über alle großen deutſchen Bühnen. Auch dem deutſchen Sturm- und Drangdrama hatte Schroeder Teilnahme entgegengebracht und verſucht, das Publikum dafür zu gewinnen. Doch nur mit geringem Erfolg. Es bedurfte noch eines Schillers, bevor die nüchternere Leſſing'ſche Richtung die Oberherrſchaft verlor.

In kleinbürgerlichen Verhältniſſen war der Dichter herangewachſen und in einem harten und deſpotiſchen Schulzwange aufgezogen, und zwar in der Militärakademie des Herzogs Karl Eugen, eines der halb aufgeklärten kleinen Tyrannen, welche ihren Unterthanen die Bildung mit der Peitſche einbläuen wollten. Vom Januar 1773 bis Dezember 1780 ſaß der Knabe und Jüngling in dieſer Zuchtanſtalt, auf den mediziniſchen Beruf ſich vorbereitend, bis er als Regimentsarzt die Schule verließ. Aber die revolutionären Geſinnungen der Zeit hatten auch bei ihm ſchon Wurzel gefaßt. Aus dem Plutarch ſog er die Begeiſterung für antike Republikanertugenden und die Republik überhaupt, Rouſſeau weckte alle ſchwärmeriſchen Gefühle in ihm, die Begeiſterung für die Natur, für Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit, und Shakeſpeare wirkte auf ſeine naturaliſtiſchen Kunſtneigungen. Zugleich bildete ſich ſeine Poeſie an den pathetiſch-erhabenen, deklamatoriſch-bombaſtiſchen Erzeugniſſen der Klopſtock'ſchen Richtung, wie ſie u. a. ſein Landsmann, der unglückliche Schubart, vertrat.

F. L. Schroeder.

Mai 1781 erſchienen „die Räuber“ im Druck, und am 13. Januar 1782 gingen ſie zum erſtenmal über die Bretter des Nationaltheaters zu Mannheim, das unter der Leitung des Freiherrn von Dalberg einen großen Aufſchwung genommen hatte. Die beſten Kräfte des jüngſten ſchauſpieleriſchen Nachwuchſes, ein Iffland, Beil und Beck wirkten hier zuſammen. Der Erfolg des jungen Dichters war der gewaltigſte. Und gewiß konnten „die Räuber“

Digitized by Google

die Gemüter damals aufs tiefſte erregen. Noch hatte niemand ſo rückſichtslos den politiſch-revolutionären Stimmungen der Zeit Ausdruck gegeben, und noch niemand ſo jugendlich-ſchwärmeriſch überzeugt von der Herrlichkeit der Freiheit und der Tugend geſprochen. Dieſer Dichter war der echteſte Sproß des Zeitalters der Moral, und all ſeinem moraliſchen Titanismus fühlte man es an, wie ernſthaft es ihm um Sittenpredigt und Sittenbeſſerung zu thun war, welch ein echter Idealiſt, welch ein edler, ſympathiſcher Menſch in ihm ſteckte, und wie ſein ganzes Weſen erglühte, wenn er das Wort Menſchheitsglück ausſprach. Das war freilich nicht die Künſtlernatur eines Goethe, welche aus dem Streite herausführte, ſondern ein von Leidenſchaften erglühender Parteimenſch, der zum Kampf und zu Thaten aufrief. Ein Tropfen Robespierre-Blutes floß in ſeinen Adern. Durch all den Schwulſt und Bombaſt aber, das Wilde und Wüſte und die äußerſten Übertreibungen des Stürmiſch-Drängeriſchen ließ ſich eine ungewöhnlich ſtarke dichteriſche Begabung erkennen; vor allem jedoch ein noch überlegenerer Kunſtverſtand, eben das alſo, was dem jüngeren Drama am meiſten abging. Ein Kompoſitionsgenie allererſten Ranges kündigte ſich an. Und ſchon in dem dritten Bühnenwerk, welches er ſchrieb, in ſeinem reifſten und tiefſten Jugendwerke, in der „Kabale und Liebe“ hatte er große Fortſchritte nach der Kunſt der Charakterzeichnung hin gethan und etwas von der Goethe’ſchen Hingabe an die Erſcheinung, ein Stück von jener ruhigen Naturbeobachtung und objektiven Geſtaltung gewonnen, von dem Wirklichkeitsſinn, welche den ſchönſten Beſitz der Sturm- und Drangdramatiker ausmachten. Bis dahin war ihm ſelbſt ein Wagner in dieſer Hinſicht überlegen geweſen. Das ſoziale Schauſpiel

A. W. Iffland als Schauſpieler.

großen Stils aber, das wie bei Leſſing über die Familienſtube weit hinausgewachſen war, erreichte mit dieſem Werke einſtweilen ſeinen Abſchluß und ſeinen Höhepunkt.

Am 15. April 1784 war „Kabale und Liebe“ zum erſtenmale in

Friedrich Schiller.
Nach dem Gemälde von G. v. Kügelgen und dem Stich von H. Loedel.

Mannheim aufgeführt worden. Hier hatte Dalberg Schiller im Juli 1783 auf die Dauer eines Jahres als Theaterdirektor angeſtellt, nachdem ſich dieſer am 22. September 1782 heimlich durch die Flucht der Gewalt des Herzogs Karl Eugen entzogen hatte. War ihm doch verboten worden, fernerhin noch etwas zu ſchreiben, und mußte er doch auch bei ſeinen Geſinnungen auf Schubarts trauriges Los gefaßt ſein. Von 1785—1787 genoß der Dichter die Gaſtfreundſchaft J. G. Körners, des Vaters des Sängers von „Leyer und Schwert“, lebte zu Leipzig und Gohlis, zu Dresden, Loſchwitz und Tharandt und vollendete ſeinen „Don Karlos“, welcher die Jugendperiode ſeines Schaffens abſchließt. Die Dichtung trägt, ähnlich wie die Goethe'ſche Poeſie aus dem erſten Weimarer Jahrzehnt, Übergangscharakter an ſich und hat etwas Schwankendes, Zwieſpältiges und nach beiden Seiten hin Unfertiges an ſich. Sie nimmt ſchon den Anlauf zur Schiller'ſchen Geſchichtstragödie und atmet doch in einer Beziehung mehr vom Geiſt der engen bürgerlichen Familienſtubenpoeſie als „Kabale und Liebe“; andererſeits bleibt die in der Geſtalt des Marquis Poſa verkörperte politiſch-philoſophiſche Tendenz in bloßer Rede ſtecken

Schillers Geburtshaus in Marbach am Neckar.

Digitized by Google

und geht äußerlich neben der Haupthandlung einher. Auch die Kompoſition hat etwas Wirres an ſich und verſtimmt durch zu viel kleinliches Intriguenweſen. Doch iſt unverkennbar das Streben nach einer höheren Weltanſchauung und philoſophiſchen Auffaſſung der Dinge, nach einer tieferen und feineren, erfahrungsreicheren Charakterzeichnung und nach einem Stil der Würde und Gefaßtheit.

Goethe und Schiller ſchlugen neue Wege ein, die Lichter eines Lenz, eines Wagner, eines Maler Müller erloſchen, die revolutionären Ideen aber, aus denen die jugendlich gärende Poeſie dieſer Zeit mit am meiſten Nahrung geſchöpft hatte, erſchienen durch die Ausſchreitungen der franzöſiſchen Revolution bloßgeſtellt. Ein anderer Geiſt zog in die Litteratur ein. Aber auf der Bühne und in der Unterhaltungslitteratur ſuchten die kleinen litterariſchen Alltagsſeelen noch eine Weile für ſich die großen Erregungen auszunutzen, welche Goethe mit dem „Götz“ und dem „Werther“ und Schiller mit den „Räubern“ hervorgerufen hatte. Das Ritterdrama polterte auch weiter über die Bretter des Theaters, geführt von Graf Törrings „Agnes Bernauerin“ und Babo's „Otto von Wittelsbach“; die Vulpius, Cramer und Spieß aber ſorgten durch Räuber-, Ritter- und Geſpenſterromane für den Geſchmack der Menge, welche den großen Schöpfungen der Zeit dumpf und ſtumpf gegenüberſtand.

Der Klaſſicismus.

Goethe und Schiller in der Zeit ihrer Vollendung.

„Über den gutherzigen Einfall, den Deutſchen ein Nationaltheater zu verſchaffen, da wir Deutſche noch keine Nation ſind“, hatte Leſſing am Schluſſe ſeiner Dramaturgie, beim Zuſammenbruch des Hamburger Unternehmens, ausgerufen. Über den gutherzigen Einfall, den Deutſchen eine national-volkstümliche Poeſie zu verſchaffen .... hätte man jetzt noch einmal ausrufen können, da der alte Geiſt der Gelehrten- und Nachahmungspoeſie noch einmal in unſerer Kunſt zum Anſehen gelangte.

In dem Kampf gegen den franzöſiſchen Klaſſicismus hatte auch Leſſing die tiefſte Urſache nicht erkannt, aus der das Irrige dieſer Poeſie der äußeren Regel und Form zum erheblichen Teil hervorging. Wir haben geſehen, daß jener Klaſſicismus nichts als eine neue Entwickelungsform der akademiſchen Kunſt war, die von Anfang an auf breiter Straße durch die Geſchichte der neueren europäiſchen Dichtung dahinzieht und den Geiſt und die Form der helleniſch-römiſchen Kunſt der Kunſt der neuen Völker aufzwang. Ob dieſe Poeſie nun in der nationalen Sprache auftrat oder gleich auch, ihr gelehrtes Weſen vollkommen entſchleiernd, in lateiniſcher Sprache, das machte keinen erheblichen Unterſchied aus.

Digitized by Google

Jede Zeit rühmte sich, nun erst den „echten Geist der reinen Antike“ erkannt und erobert zu haben, und sah mit Geringschätzung auf die Vergangenheit herab, die sich ein so vollkommen falsches Bild von diesem echten und wahren Geist gemacht hatte. So waren von Petrarca die mittelalterlichen Vorstellungen berichtigt worden; besserer Erkenntnis rühmte sich dann wieder der Humanismus, als er auf seiner Höhe stand, und Malherbe, Boileau, Corneille und Racine spotteten über die Ronsards und die Klassicisten der Renaissancezeit. Da kann es nicht wunder nehmen, daß jetzt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Malherbe und Boileau, die Corneille und Racine an der Reihe waren und sich skalpieren lassen mußten. Wieder einmal erkannte die Wissenschaft, daß diese armen Menschen von der Antike ganz unklare und thörichte Anschauungen sich gemacht hatten, und beherrscht von dieser Wissenschaft, sprechen wir noch heute allgemein geringschätzig von dem französischen „Pseudoklassicismus.“

Der neue, „nun erst echte und reine“ Klassicismus des 18. und 19. Jahrhunderts hat über diesen Pseudoklassicismus die bittersten Urteile gefällt, aber dabei gänzlich übersehen, wie sehr er in seinem innersten Wesen mit ihm übereinstimmte, nur in Äußerlichkeiten von ihm abwich und ebenso wie jener verdient, als Pseudoklassicismus angesehen zu werden.

Freilich, das Bild hatte sich etwas verschoben. Bis in diese Zeit hinein war es in erster Linie die altrömische Litteratur gewesen, der man nachgeeifert hatte. Aus ihrer Kenntnis schöpfte man vornehmlich seine Kenntnis der Antike überhaupt. Virgil galt den Epikern als Muster, die Tragiker richteten sich nach Seneca und die Lustspieldichter schlossen sich an Plautus und Terenz an. Vielfach urteilte man über die Griechen sehr geringschätzig ab, besonders Scaliger, der tonangebende Poetiker des Humanismus, und ließ nur die Römer als Muster gelten. Auch Voltaire stand noch mehr auf seiten dieser als jener. Das wurde jetzt im 18. Jahrhundert anders, als der germanische Geschmack den romanischen wieder zurückdrängte. Auf einmal fiel es wie Schuppen von den Augen. Man erkannte, daß die Kunst und Poesie der Römer nur eine Kunst aus zweiter Hand war, nichts als eine sklavische Nachahmung griechischer Vorbilder; man maß Virgil an Homer, Seneca an Sophokles, und plötzlich erging es der römischen Poesie, wie jeder Poesie der Nachahmung: man verlor den Geschmack an ihr, man erkannte die klaffenden Unterschiede zwischen Original und Kopie; was dem älteren Geschlecht als Kunst der höchsten Vollendung erschienen war, erschien nun als eine Kunst der Studierstube oder gar des ärgsten Verfalls. Genug, als die wahrste und eigentlichste, die edelste und erhabenste Offenbarung der Antike sah man nun die hellenische Dichtung an. Bei allen derartigen Wertschätzungen läuft eben immer ein gut Stück Subjektivität unter. Es entsprach dem innersten und ursprünglichsten Wesen der französisch-klassicistischen Kunst,

Digitized by Google

daß ſie an der römiſchen Hof- und Salonpoeſie, an dieſer Poeſie des Formalismus, der Regelrechtigkeit und der guten Dispoſitionen Gefallen fand, während ſich die germaniſche Bildung des 18. Jahrhunderts durch innere Wahlverwandtſchaft zu all der feinen Humanität und Idealität, der Schlichtheit und Natürlichkeit der griechiſchen Poeſie hingezogen fühlen mußte.

Die ſchwärmeriſche Bewunderung für die Kunſt des alten Hellas verkündete keiner mit mehr Feuer und Beredſamkeit als Johann Joachim Winckelmann (geb. am 7. Dezember 1717, ermordet am 8. Juni 1768), Leſſings älterer Zeitgenoſſe, der arme Schuſtersſohn aus Stendal, der ſchon früh nur den einen großen Traum träumte, im Anſchauen der Denkmäler der antiken Kunſt ganz zu verſinken. Eine durch und durch äſthetiſche Natur, welche ganz und gar im Künſtleriſch-Sinnlichen aufging und mit den Entzückungen eines Verliebten in dem Genuſſe plaſtiſcher Formen ſchwelgte. Für ihn umfaßte die Welt nichts Höheres und Gewaltigeres als die Schöpfungen der antiken Plaſtik, denen er einen religiöſen Kultus widmete. Und mit dem hinreißenden Schwunge, wie ihn nur die innerlichſte Überzeugung verleiht, pries er deren Herrlichkeit und die Herrlichkeit des alten Griechentums überhaupt. Kein Heil außer bei den Hellenen! Sie allein hatten die Kunſt aller Kunſt geſchaffen und das abſolute Ideal alles künſtleriſchen Schaffens erreicht. Nur wer in ihre Schule ging, wer ihnen nacheiferte, konnte der Gnade teilhaftig werden; ausgeſchloſſen jedoch war von vornherein die Hoffnung, ſie jemals zu erreichen. Alles Große war ein für allemal gethan, und für die Nachgeborenen blieb nichts übrig, als dankbar zu genießen und anzubeten.

J. J. Winckelmann.

Nach einem Gemälde von Angelika Kaufmann 1764.

Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“ (1764) nimmt in der Geschichte unseres neueren Bildungslebens einen allerersten Rang ein und übte auf dessen besondere Ausgestaltung den mächtigsten Einfluß aus. Ein paar Jahre nach dem Erscheinen des Werkes schrieb Lessing jene obenerwähnte Stelle aus der „Hamburger Dramaturgie“ nieder, und schon er nennt es einen abgedroschenen Locus communis, wenn er dann fortfährt: „Wir sind noch immer die geschworenen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen; alles, was uns von jenseits dem Rheine kommt, ist schön, reizend, allerliebst, göttlich; lieber verleugnen wir Gesicht und Gehör, als daß wir es anders finden sollten; lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Grimasse für Ausdruck, ein Geklinge von Reimen für Poesie, Geheule für Musik uns einreden lassen, als im geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses liebenswürdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in allem, was gut und schön und erhaben und anständig ist, von dem gerechten Schicksale zu seinem Anteile erhalten hat.“ Aber kaum hatte er, getragen vom Geiste der Zeit, durch seine kräftigen Worte der Franzosenbewunderung fürs erste den Garaus gemacht, da warf sich die deutsche Kultur mit derselben Begeisterung auf den neuen Hellenenkultus, und man braucht für „Franzose“ nur Grieche zu setzen, und man hat mit diesen Lessing'schen Worten auch den Nachahmungsgeist der klassicistischen Poesie vollkommen treffend charakterisiert. Freilich eine mehr als tausendjährige Geschichtsentwickelung hatte die deutsche Kultur allmählich so individualitätslos werden lassen, und Winckelmanns Triumphgesang auf das Griechentum hätte nicht so gläubige Hörer gefunden, seine Anschauungen konnten unmöglich so dogmatische Kraft gewinnen, hätte nicht die europäische Bildung schon immer wie hypnotisiert auf die Antike hingestarrt.

Auch die Winckelmann'sche Beurteilung der griechischen Kunst erlitt das alte Schicksal: die nachfolgende Zeit erkannte, daß sie auf falschen Voraussetzungen beruhte. Denkmäler, welche der Begründer der modernen Kunstwissenschaft für Schöpfungen der Blütezeit griechischer Plastik hielt, stammten aus Zeiten des Formenvirtuosentums. Und damit fielen seine Wertschätzungen schon in sich zusammen. Zudem war er der Sohn einer Zeit, in welcher die bildenden Künste aufs tiefste darniederlagen. Ein Raphael Mengs stand ihm höher als ein Michel Angelo. Diese Zeit aber bestimmte und beherrschte seinen Geschmack. Und dieser Geschmack trägt durchaus den Charakter des Weichlichen und Elegant-Korrekten. Für Winckelmann liegt das Wesen der Kunst ganz und gar im Künstlerisch-Sinnlichen eingeschlossen. Es war für ihn verhängnisvoll, daß er nur für die Plastik ein Organ besaß, und in einer so ausgeprägten Einseitigkeit, daß ihm für alle anderen Künste so ziemlich das Empfinden abging. Ja,

Digitized by Google

wenn wir nur auch in diesen Fragen der künstlerischen Psychologie wissenschaftlichen Ernst anwenden und die Zimperlichkeit abthun wollten, so würden wir der Untersuchnng näher treten müssen, wie weit in seinem Kunstgeschmack und damit auch in unserer ganzen Schönheits-Ästhetik sexuell-psychiatrische Zustände zum Ausdruck gelangen. Winckelmann kennt nur ein Schwelgen in äußeren sinnlichen Formenreizen, in Reizen, die auf das Auge und das Tastgefühl wirken. Ihm geht das Bewußtsein von einem Künstlerisch-Geistigen ab. Er sucht es nicht, und ihn berührt es nicht. In Wahrheit bestehen daher bei ihm gar keine Beziehungen zwischen einer Form und einem Inhalt; das Verständnis für eine charakteristische Form mußte ihm vollkommen verschlossen bleiben, und er suchte daher nach einer absoluten ganz in sich selbst ruhenden Schönheitsform, die nach den Erfahrungen, welche unsere Ästhetik inzwischen gemacht hat, nichts als eine Phantasmagorie vorstellt.

Winckelmanns Kunstgeschichte ward auch ein grundlegendes Werk der neueren Ästhetik; es stellte die Wissenschaft der Kunst auf einen völlig neuen Boden. Auf die Frage nach dem Wesen und Zweck der Kunst gab es eine Antwort, die zuerst geradezu verblüffend wirken mußte auf eine Kultur, welche von jeher mit Horaz die angenehme Belehrung und den süßen Nutzen für die Aufgaben des Künstlers angesehen hatte. Shaftesbury hatte allerdings schon Winckelmanns Erkenntnissen vorgearbeitet. Doch wagte es dieser, das Gute und Schöne ganz anders voneinander zu trennen und die Schönheit als das einzige Wesen und Ziel der Kunst hinzustellen. Freilich suchte er vergebens nach einer Klarstellung dieses Schönheitsbegriffes und wie er, so zerbrach sich die ganze nachfolgende Ästhetik bis heute vergebens den Kopf über dessen Formulierung.

Klar und scharf und mit dem ganzen Zauber seines hinreißenden Stiles, der der Ausdruck seiner höchsten Kunstbegeisterung war, wußte er jedoch ein Bild von der hellenischen Kunst zu entwerfen, so wie sich diese in seinem Geiste abmalte, klar und scharf wußte er seine Auffassung von ihrem Wesen im einzelnen darzulegen und ihre Überlegenheit und höchste Vollkommenheit und Mustergiltigkeit durch eine Fülle von Gründen zu belegen. Er blendete vor allem durch die starre Einseitigkeit seines Geschmackes, der sich dabei als der geschworene Gegner des germanisch-naturalistischen Stiles, z. B. der Niederländer, entpuppte und eine leidenschaftliche Abneigung gegen jede Art Michel-Angelo'scher Kunst an den Tag legte. Der Ästhetik der bloßen Wirklichkeitsnachahmung steht er in schroffster Feindschaft gegenüber, und er preist die griechische Kunst vor allem um ihres stilisierenden Princips willen. Sie vermeidet alles Häßliche, und das Schöne, was sie sucht, das ist das Schöne, das Idealschöne, das sie aus der Zusammensetzung aller Einzelschönheiten gewinnt. „Stille Einfalt und edle Größe" charakterisiert alle ihre Schöpfungen.

Digitized by Google

Die Winckelmann'schen Anschauungen bildeten den Kern, an den sich die Ästhetik unserer klassischen Periode herankrystallisierte. In Lessings Laokoon herrscht noch lebendig das Empfinden vor, wie sehr einseitig sie von der Betrachtung des Plastischen ausgehen, doch mehr und mehr bekamen sie auch für die Dichtung höchste Geltung. Daß die Darstellung des Schönen Wesen und Ziel der Kunst sei, wurde Dogma aller Kunstwissenschaft, und die Beurteilung und Wertschätzung dichterischer Schöpfungen ward wesentlich danach bestimmt, inwiefern sie den Winckelmann'schen Idealen nahekamen. Selbst wo man theoretisch für eine nationale, deutsche Poesie eintrat, war man innerlich noch ganz beherrscht von dem blinden Glauben an die einzige und absolute Giltigkeit dieser Lehren, und der volle Zusammenbruch der alten Ästhetik, der in unserer Zeit herbeigeführt wurde, hat einstweilen noch nicht viel daran geändert.

Die antiken Elemente in unserer Poesie, welche bei Klopstock, bei Geßner und bei den Anakreontikern, bei Lessing und Wieland, deutlich hervortreten, waren in der Dichtung des Sturmes und Dranges entschieden zurückgedrängt. Der bestimmende und vorwiegende Geist war bisher der des verweichlichten und französierten Rokokogriechentums gewesen. Winckelmann entkleidete nun den Hellenismus des 18. Jahrhunderts seiner zierlichen, modischen Spitzenkleidchen. In seinen Adern fließt das reine Künstlerblut des Renaissancemenschen, und er erweckt wieder den ästhetischen Dämonismus jener Zeit. Sein Hellenismus ist ein Kultus des Nackten, der freien Sinnlichkeit und Sinnesfreude. Er setzt sich kühn über das herrschende, moralische Empfinden hinweg und blickt darauf herab als auf das Alltägliche, Dumpfe, Plattwirkliche. Die tiefe Verachtung dieses Alltäglichen und Plattwirklichen wird eben mit zu einem Kernpunkt seiner Ästhetik.

Und da müssen wir auch ansetzen, wollen wir weiter verstehen lernen, wie diese Ästhetik sich Geltung verschaffen konnte und aus welchem Boden der Klassicismus hervorwuchs.

Mit Winckelmann teilte auch die Jugend des Sturmes und Dranges den ästhetischen Dämonismus und die Lust an dem Sinnlichen, sowie die Feindschaft gegen alles dumpfe Philisterwesen. Bewußt und unbewußt kämpft die höhere Bildung der Zeit gegen die engherzige, herrschende Moral der bürgerlichen Welt, die als Quelle unendlich vieler Tragik erkannt wird: die unbarmherzige Verurteilung des verführten Mädchens u. s. w. u. s. w. Goethe's „Stella" verkündigt das Recht der Doppelehe; das Werk gilt deshalb auch heute noch als ein unmoralisches oder erfährt um seines „seltsamwunderlichen" Schlusses willen den herbsten Tadel, weil den damals und heute herrschenden Moralbegriffen gar nicht zum Bewußtsein kommt, daß dieser „Immoralismus" sich selber im Dienste einer höheren und edleren Sittlichkeit fühlt. Er erwächst aus dem Geiste, der sich schon in den Tagen der Renaissance gegen das Düstere und Grausame der herrschenden

Digitized by Go

Weltanſchauung auflehnte und nach einer neuen Religion und neuen Sittengeſetzen ausſchaute. Aus vertieften Erkenntniſſen und vertieften Gefühlen heraus ſuchte man die Arbeit wieder aufzunehmen, an welcher das Heidentum der Renaiſſance geſcheitert war. Winckelmann floh aus der Enge und Dumpfheit, dem Druck und Zwang der deutſchen Verhältniſſe nach Italien; ſeine Seele dürſtete nach Licht und haßte die nordiſchen Nebel, ſie dürſtete nach dem Sinnenfrohen, nach ſchönen, nackten Formen und nach allem Heiteren und Frohen und haßte das Pedantiſche, Eingeſchnürte und Eckige, das der deutſchen Bildung noch anhaftete, die Gedrücktheit und Unfreiheit der dortigen Verhältniſſe. Er ſtieg in das Reich der Wolken empor und erbaute ſich hoch über der Wirklichkeitswelt ſeine Idealwelt, die Welt der Sinnen-Schönheit und der Kunſt, in der man vergeſſen konnte, was tief unten liegen blieb. Die Jugend des Sturmes und Dranges hingegen, welche, wie Winckelmann, in hellem Lichte eine neue fröhlichere Welt vor ſich liegen ſah, glaubte an einen baldigen Umſturz alles Alten und Überlebten und an den nahen Sieg ihrer Ideen. Man wollte nicht nur von ihnen träumen, ſondern ſie lebendig werden laſſen — und thätig mitwirken, praktiſch eingreifen in die Neugeſtaltung der Dinge, — mithelfen an der Errichtung der deutſchen Republik, an der Aufklärung des Geiſtes, an der Befreiung vom Joch der Vorurteile, der Geſetze und Rechte, die ſich wie eine ewige Krankheit forterben, an dem Bau einer neuen Moral.

Aber in dieſe Welt der Jugend, der Gärungen und Begeiſterungen leuchtete plötzlich der blutige Flammenſchein der franzöſiſchen Revolution hinein. Und entſetzt ſah der deutſche Idealismus, wie große Verbrechen und ſchreckliche Morde den Weg bezeichneten, den er als den Weg zur Freiheit, zur Brüderlichkeit und zum Frieden angeſehen hatte. Alle politiſchen Erfahrungen gingen ihm ab, und er erkannte zurückſchaudernd, wie ſolche Umwälzungen in der rauhen Wirklichkeit vor ſich gehen, wie das Beſte, das Tiefſte unerfüllt bleibt und die Ideale beiſeite geſchoben werden, ſobald die Parteien und Kaſten ihre wirtſchaftlichen Intereſſen mehr oder weniger durchgeſetzt haben. Müde Stimmungen drangen auch in die deutſche Litteratur ein und ließen den Klaſſicismus emporblühen, wie einige Zeit ſpäter ähnliche Stimmungen die Romantik erweckten. Der waidwunde Idealismus zog ſich von der Wirklichkeit fort. Bereichert an Erfahrungen glaubte er nicht mehr an eine unmittelbare Erfüllung ſeiner Hoffnungen und Wünſche. Sein Reich war in weite Ferne gerückt worden. All das Dumpfe und Bornierte, das er bekämpft, blieb beſtehen, der Druck von oben und der Druck von unten. Und ihm drohte die Gefahr, ſich ſelbſt zu verlieren und im Alltäglichen zu verkommen. Es galt, die Ideen zu retten, das höhere Ich zu bewahren, die innere Freiheit und die Selbſtgewißheit, daß man nicht wieder denken und empfinden lernte wie die große Maſſe, der Pöbel, dem alle Vorurteile heilige Geſetze

Digitized by Google

waren. Man fühlte sich als Bewahrer des Gutes der höheren Bildung, reinerer und edlerer Erkenntnisse. Allmählich nur reift die große Menge zum Verständnis neuer und höherer Religionen heran, doch damit es nicht ganz in Nacht versinkt, müssen die Priester das Altarfeuer unterhalten und die neuen Lehren verkünden, auch wenn sie noch in die Wüste hineinpredigen. Wie die Romantik, so fühlt sich auch der Klassicismus von der unmittelbaren Gegenwart unbefriedigt; er verläßt den Markt und die Gassen und setzt sich in das Luftschiff, um dem Erdenstaub zu entrinnen. Er geht aus, das Land der reinen Geister zu entdecken, in Gemeinschaft mit den Edelsten und Besten das selige Leben zu führen, von dem auch einst die Männer der florentinischen Akademie träumten, das Leben des unerschütterlichen Glaubens an die endliche Erfüllung der Ideale, der Pflege von Kunst und Wissenschaft und aller höchsten menschlichen Errungenschaften.

Von diesem Lande hatte Winckelmann in feuriger Schwärmerei geredet und es Hellas genannt. Und Hellas wurde zum Losungswort für den gesamten deutschen Idealismus. Es war das Land der Ruhe und des Glückes, die Insel der Seligen, zu welcher man aus der unbefriedigenden Wirklichkeit und Gegenwart seine Zuflucht nahm. In die Vorstellungen von griechischer Kunst und Kultur phantasierte man alles hinein, was man als schön, edel und erhaben ansah, erwünschte und erhoffte, und hielt jedes fern, das man an den herrschenden Verhältnissen als störend und widerlich empfand. Der Begriff Hellenismus deckte sich schlechthin mit dem Begriff Vollkommenheit.

Die widerchristliche Bewegung des 18. Jahrhunderts mündete hier. Und noch einmal führte man, wie es einst das Renaissance-Heidentum gethan hatte, die „Götter Griechenlands" in den Kampf gegen den „Nazarenismus", gegen all das Düstere, Weltverachtende und Unfreudige, das Grausame und Roh-Barbarische, gegen das Sklavische und Philiströse in den Zuständen der Gegenwart. Die Antike — das war das Heitere, Lichte und Frohe; das Sinnenfreudige, welches der heimischen Prüderie lachte; das Große und Freie, das dem Ich gestattete, kühn seine Wege zu gehen, und nichts wußte von ängstlicher Bevormundung; das Schöne und Gesunde, das Humanitäre, das dem Häßlichen und Kranken in der Wirklichkeit entgegengestellt wurde und statt des Kampfes von Nation gegen Nation, von Klasse gegen Klasse, von Ich gegen Ich die Versöhnung und den Frieden predigte. In der Antike fand man die Harmonie, nach der man strebte, die gesammelte Einheit und das Ebenmaß aller geistig-seelischen und sinnlichen Kräfte, das in sich selbst Befriedigte und Ruhige.

Die treibenden Gedanken und Gefühle der Genieperiode wirkten weiter fort. Doch traten sie in neuer Erscheinung auf. Sie wurden nicht mehr von jugendlichen Feuerköpfen verkündet, von politischen Agitatoren und

Digitized by Google

Sittenreformatoren, welche in der Gegenwart und für ſie leben wollten, die augenblicklichen Zuſtände umzugeſtalten und das Volk zu befreien und zu ſich zu erheben gedachten. Nein, die Nation erſcheint noch nicht reif und verſteht nicht die Worte, die man ihm zuruft. Und die kühnen Parteigänger einer neuen Welt werden zu reſignierenden Philoſophen, welche ſich in den ſtillen Denkerhain zurückziehen, dort an ſich ſelber und an der Ausgeſtaltung ihrer Ideale weiterarbeiten und auf unmittelbare Wirkungen verzichten; weil ſie darauf verzichten müſſen, weil die rohen Zuſtände der Wirklichkeit jede Umſetzung der Ideale ins Leben unmöglich machen. Der Klaſſicismus verhält ſich zum Sturm und Drang, wie ſich im 16. Jahrhundert der Humanismus zum Reformatorentum verhielt.

Die klaſſiciſtiſche Poeſie verläßt deshalb ihr Heimatsland, die Gegenwart und den deutſchen Boden und ſiedelt ſich in Hellas an, auf der Inſel der Seligen, wo nach ihrem Glauben alles ſchon erfüllt iſt, was ſie ſehnte und erſuchte. Und ſie begeht den alten, ewigen Irrtum. Sie glaubt, Jahrhunderte der Geſchichte, tiefſte Kultur- und Raſſenunterſchiede überſpringen zu können. Nach 1700 Jahren Chriſtentum, mitten in der germaniſchen Welt, glaubt ſie wieder griechiſche Tempel und Götterſtatuen errichten zu können. Den neuen Wein ihrer Ideale gießt ſie nicht in die Schläuche ihres eigenen Volkstums und des modernen Geiſtes, ſondern in die alten Schläuche einer Vergangenheitsbildung, die ihr nicht mehr durch das Leben nahe gebracht und wahrhaft vertraut wurde, ſondern welche ſie nur durch ein gelehrtes Studium ſich wieder aneignen konnte. Je weniger ſie den Geiſt dieſer fremden Bildung wahrhaft in ihren Beſitz überzuführen verſtand — das war ein Ding der Unmöglichkeit — und da auch ſie immer nur ein Pſeudoklaſſicismus ſein konnte, ſo mußte auch ſie zu helleniſchen Gewändern und Formen ihre Zuflucht nehmen, um helleniſch zu erſcheinen. Die Winckelmann'ſche Äſthetik, welche von der Betrachtung der Plaſtik ihren Ausgang genommen hatte, wurde auf die Dichtung übertragen, und damit drang in dieſe ein formaliſtiſcher Geiſt ein, der ſich ſchon dazu hinneigte, die ſchöne Form um ihrer ſelber willen zu pflegen, ihre Beziehungen zum Inhaltlichen hintanzuſetzen und dem Sinnlichen ein Übergewicht über das Geiſtige zu verſchaffen. Und bald macht ſich immer deutlicher eine innerliche Unruhe geltend, welche ſich in der Sucht nach Fremdartigkeit der Formenſprache verrät und in dem ſtets ängſtlicheren Bemühen, möglichſt „richtig", möglichſt ſklaviſch die helleniſchen Vorbilder äußerlich nachzuahmen.

Daß der Hellenismus mehr das Äußere als das Innere, mehr die Form als den Geiſt berührte, führt zu einer inneren Zerſetzung der Poeſie. Ihre Schöpfungen haben vielfach etwas Zwieſpältiges an ſich. Behängt mit fremdartigem Zierrat nehmen ſie nach außen hin öfter einen Schein des Kalten und Gemachten an. Aber es iſt weſentlich die Form, welche die

Digitized by Google

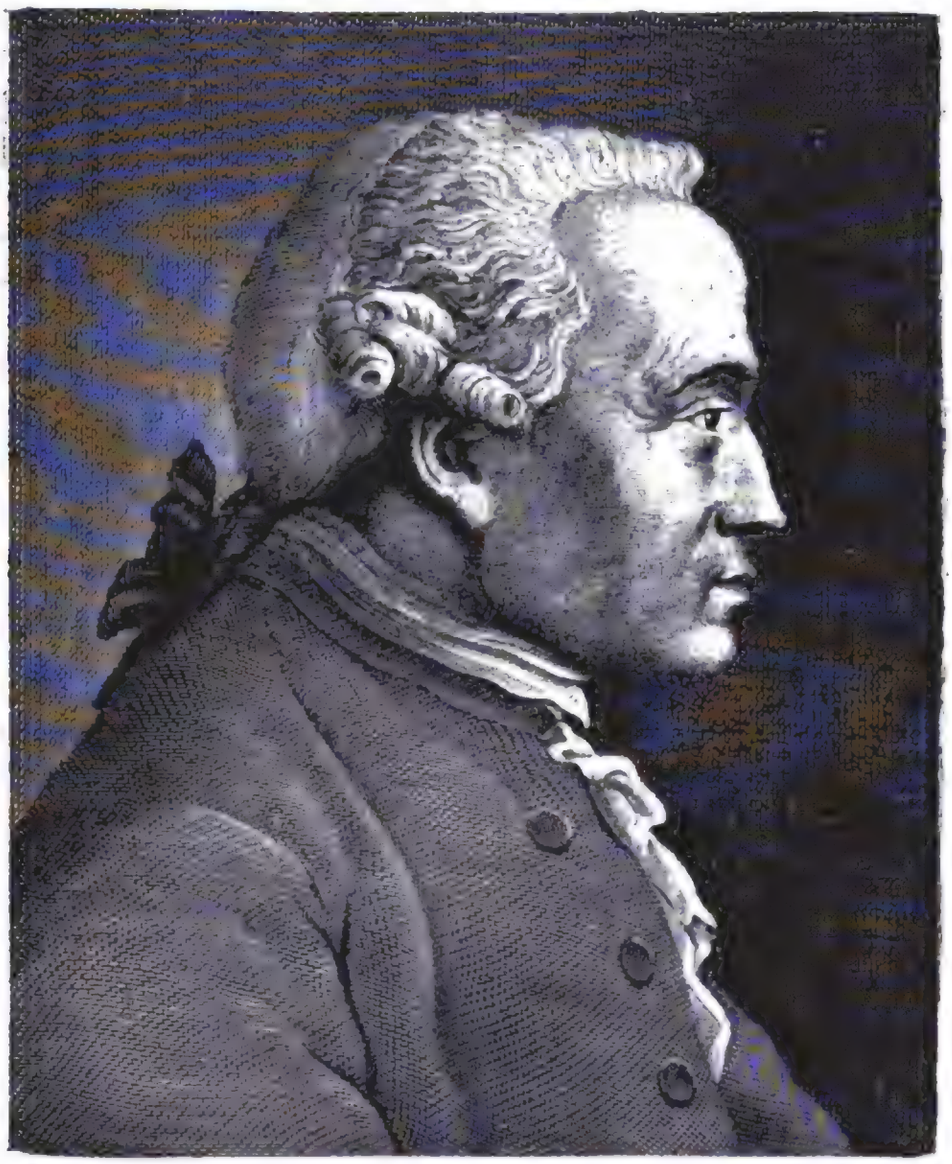
Erinnerung an die alte Gelehrten- und Studierstubenpoesie wachruft, während das Denken, Fühlen und Empfinden mit sicheren Wurzeln in dem der Zeit und der deutschen Bildung ruht.

Von unserem Standpunkte aus müssen wir es bedauern und sehen für die fernere Entwickelung einen Schaden darin, daß unsere Dichtung, der Antike sich anlehnend, nach einem künstlerischen Ausdruck, nach einer Form suchte, welche nicht ihrem eigenen Wesen entsprangen und aus ihrem Innern hervorquollen, sondern der Kunst einer anderen Kultur, eines fremden Volks- und Zeit-Individualismus abgeschaut und abgelernt waren, so daß damit der Nachahmung Thüren und Thoren geöffnet waren. Nicht aus dem Klassicismus, wie die herrschende Meinung lautet, nicht aus „der Vermählung des hellenischen und deutschen Geistes" erwuchs all das Große und Gewaltige, das die Goethe und Schiller schufen, nun da die Jahre des Sturmes und Dranges vorübergebraust waren. Die Höherentwickelung unserer Poesie von „Götz" und „Werther" zur „Iphigenie", „Tasso" und „Faust", von den „Räubern" und „Kabale und Liebe" zu „Wallenstein" und „Tell" liegt nicht in der Unterwerfung unter den Hellenismus und die Winckelmann'sche Ästhetik begründet, sondern in der Fortentwickelung des deuschen Geisteslebens, die auch ohne eine neue, doch nur äußerliche Beeinflussung von dorther, natürlich und notwendig vor sich gehen mußte. Ein großer Reifeprozeß vollzieht sich in diesen Jahren. Die Gedanken und Gefühle, welche in den Tagen des jungen Goethe und Schiller noch chaotisch durcheinanderwogten, klärten und ordneten sich, und mehr und mehr bildete sich eine sichere und einheitliche Weltanschauung heraus, die ihre Kraft mehr in der Bejahung als in der Kritik und in der Verneinung suchte und Ideal und Wirklichkeit miteinander auszusöhnen strebte, tiefe Menschen- und Lebenserfahrung mit der reinsten Begeisterung für das höchste Menschliche verband.

Der Königsberger Weise, Immanuel Kant (1724—1804), stand seit 1781, seit dem Erscheinen der „Kritik der reinen Vernunft", im Mittelpunkt der philosophisch-religiösen und wissenschaftlichen Geistesbewegung. Er vollendete die antidogmatischen und kritischen Bestrebungen des Jahrhunderts und faßte sie in der großartigsten Weise zusammen und suchte zugleich nach einem neuen Gott und einem neuen Dogma, welche dem Denken und Empfinden dieser Kultur besser entsprachen als die Götter und Dogmen der Vergangenheit. Seine zermalmende Kritik traf mit gleicher Wucht die christliche Scholastik, wie auch die materialistische Aufklärung. Scharf scheidet er die Welt der sicheren wissenschaftlichen Erkenntnisse von der Welt der philosophischen und religiösen Ahnungen und Dichtungen, welch letzterer jede Art von Gottesglauben angehört. Dem Materialismus seiner Zeit aber nimmt er seine festeste Stütze, indem er die als das Unbezweifelbarste angenommene Wirklichkeit der Erscheinungswelt als einen Gegenstand des

Digitized by Google

ernſteſten Zweifels nachwies und auch in ihr nur ein Bild, geformt von unſerem Selbſt, erkennen wollte. Ins Form- und Weſenloſe verſchwimmt bei ihm das Objekt, das Ding an ſich und rieſenhaft ſteigt dafür das ſubjektive Princip empor. Kant ſelber fühlte ſich als ein neuer Newton Wie dieſer die Sonne in den Mittelpunkt des Planetenſyſtems geſtellt hatte,



Immanuel Kant.

Nach dem Gemälde von Schnorr und einem Stich von Rosmäsler.

ſo ſah er alles vom Ich ausgehen und bewegt werden, das Ding geformt und geſtaltet vom Geiſt. So prägt ſich in ſeiner Philoſophie derſelbe Subjektivismus aus, welcher auch die Dichtung dieſes Zeitalters beherrſcht und die Urſache davon iſt, daß dieſe ſich vor allem in der Lyrik am reichſten entfaltet.

Noch aber iſt es kein ſchrankenloſes Ich, das ſich ſelbſtherrlich der Welt entgegen und über ſie ſetzt. Die Kant'ſche Philoſophie und unſere

klassicistische Poesie suchen in gleicher Weise nach einer Ordnung und einem Gesetz, die über dem Ich stehen: einer selbstgewollten Ordnung und einem Gesetz, nicht als Ergebnis despotischen Zwanges, sondern einer inneren Freiheit, die in sich selber ihr Maß findet. Kant führte die große moralische Bewegung des 18. Jahrhunderts zum Ziel. Er war genug Kind seiner Zeit und eingeschlossen in ihren Vorstellungen und Gefühlen, beherrscht von ihnen, daß es ihm entging, wie er mit sich selber in Widerspruch geriet, als er der „Kritik der reinen Vernunft" die „Kritik der praktischen Vernunft" folgen ließ und den Gott und das Dogma, die er auf religiösem Gebiet vernichtet hatte, auf dem moralischen wieder in ihre Herrschaftsrechte einsetzte und sie „Pflicht" nannte und „kategorischen Imperativ". Damit wurde er zum Begründer einer neuen, von der Religion unabhängigen Ethik: ein eingebornes, festes, für alle in gleicher Weise giltiges Sittengesetz ist für ihn das einzige Absolute, das der Mensch besitzt, und sein Inhalt besteht in einer eingebornen Liebe zum Guten, in einem eingebornen Bewußtsein von dem, was recht und gut ist, in einer unbedingten Nötigung zur „Pflicht". Indem dadurch der menschliche Geist sein eigener Gesetzgeber ist, unterliegt er keinem Zwange, sondern genießt der vollkommensten Freiheit. Er gehorcht nur sich selbst. Der Wert und Unwert aller Ideale aber beruht allein in ihrem Verhältnis zu den sittlichen Zwecken der Menschheit.

Von Kant ging Schiller aus, um die Giltigkeit der durch die Ereignisse der französischen Revolution erschütterten Ideale des Jahrhunderts zu behaupten und zu bewahren und für sich die Ruhe einer großen Weltanschauung zu gewinnen, welche das Leben wert erscheinen ließ, gelebt zu werden und Ideal und Wirklichkeit miteinander aussöhnte. In dem Jahrzehnt, das zwischen dem „Don Carlos" und dem „Wallenstein" liegt, scheint seine Dichtung im Winterschlaf zu ruhen, aber desto gewaltigere Umgestaltungen gehen mit seinem Geistesleben vor und um so energischer arbeitet er an der Selbsterziehung, die ihm nunmehr als das Erste und Wichtigste erschien. Hatte doch die französische Revolution für ihn erwiesen, daß das lebende Geschlecht noch nicht fähig war, die Ideale, die es geschaffen, auch in die Wirklichkeit überzuführen. So sollte dieses Geschlecht erst sittlich erzogen werden, um die Freiheit tragen und ertragen zu können, eine Verbesserung der staatlichen und gesellschaftlichen Zustände aus der Veredlung und sittlichen Erhebung der Menschen folgen. Die herbe Strenge der Kant'schen Ethik, welche schroffer die Gegensätze zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit hervorkehrte, zwischen natürlicher Neigung und Trieb einerseits, Pflicht und Gesetz andererseits, wurde von ihm gemildert, und das Gute ist bei ihm nicht nur eine Forderung der kalten Pflicht, sondern etwas Erfreuendes und Beglückendes. Das Ästhetische steht bei ihm nicht mehr im Dienste der Sittlichkeit, aber im Bunde mit ihr und in dieser Ver-

Digitized by Google

einigung des Ethischen und Ästhetischen erblickt er sein Ideal. Schwerwiegende und von den größten Gesichtspunkten beherrschte philosophische, ästhetische und kritische Abhandlungen, zwei geschichtliche Werke („Geschichte des Abfalls der Niederlande" 1788; „Geschichte des 30jährigen Krieges"), tiefgründige philosophisch-didaktische Lehrgedichte sind die wichtigsten Ergebnisse dieser Jahre der Läuterung und Selbsterziehung, ernster und großer Geistesarbeit, in denen sich der Dichter zu jener Hoheit und Würde, zu jenem priesterlichen Bewußtsein und zu jener Idealität der Gesinnung emporarbeitete, durch welche er zum eigentlichen Liebling des deutschen Volkes geworden ist. Es erblickte in ihm den eigentlich moralischen Dichter, den Führer zu allem Guten und Edlen.

In der That kehrt die Schiller'sche Dichtung die Tendenz der sittlichen Erhebung und Bekehrung, wie es bei einem Schüler Kants nicht anders zu erwarten ist, stark und auffällig hervor. Das ganze geistige Streben des Dichters läuft vor allem auf ein Erziehungsideal hinaus. Und es liegt nicht nur im Geist der Kant'schen Ethik, sondern auch in der Natur Schillers begründet, wenn dieses Ideal nicht aus der Betrachtung der Natur und aus den Erfahrungen des Lebens und der Wirklichkeit hervorwächst, sondern aus der Spekulation entsteht und als Vernunftidee Natur und Leben meistern und beherrschen will. Die Idee ist das Absolute, von dem aus das Leben erst Wert und Bedeutung erhält. Es fordert gebieterisch, es fordert stets und überall ein und dasselbe. Die Kant'sche und Schiller'sche Ethik steht im schärfsten Widerspruch zu der Theorie, welche auch die sittlichen Anschauungen als fortwährend wechselnde und sich entwickelnde ansieht. Schroff und einseitig hebt sie deren Gemeinsames und Ewiggiltiges hervor. Da ist es klar, daß sie sich vor allem auf das gerade herrschende Moralempfinden, die Moral des Alltags und der großen Masse beruft, auf die in langen Jahrhunderten aus dem Bewußten ins Unbewußte übergegangene und zum Instinkt gewordene Moral. Sie muß in dieser das Heilige, das Unumstößlich-Giltige erkennen, es zu befestigen und nie zu erschüttern suchen. Sie wird bekennen und aussprechen, was von sittlichen Anschauungen in den allgemeinen Besitz übergegangen ist, aber sie unterdrückt dabei das Individualistische und wehrt sich gegen das Neue und Reformatorische.

Daher ist auch die Schiller'sche Dichtung in so ausgeprägter Weise eine volkstümliche Massendichtung. Sie unterwirft ihr Ich der Allgemeinheit und macht sich zum Ausdruck von deren Fühlen und Denken. Sie hat etwas Bequem-Faßliches und Leicht-Verständliches an sich. Der Dichter spricht klar, kurz und deutlich aus, was er will. Sein Weg ist der von der Idee zur Erscheinung. Diese muß sich jener unterordnen. Das Sinnliche verkümmert und zieht sich mehr auf einen abstrakten Ausdruck zusammen, während das Ideelle, Geistige und Tendenziöse sich nackter herausschält und in der Deutlichkeit der Wissenschaft unmittelbar verkündet und aus-

Digitized by Google

gesprochen wird. Die Erscheinung hat immer ein unendlich Vieldeutiges an sich. Sie ist ein Symbol, das seinen Sinn erst durch den Beschauer empfängt. Der sich in Erscheinungen und Symbolen verkündende Dichter wird daher in seinen Meinungen viel schwerer verstanden, und recht verstanden nur von dem Leser, der sich ganz in ihn hineinversenkt und mit ihm auf ungefähr gleicher Stufe der Bildung steht.

Der Tendenz- und Gedankendichter läßt sich hingegen nicht lange suchen. Er entkleidet die Erscheinung ihres Zufälligen und Überflüssigen und bringt sie auf einen möglichst eindeutigen Ausdruck. Er geht unmittelbar auf die Erklärung aus. So giebt auch Schiller nicht so viel zu raten auf, und seine Poesie kommt mehr als die Goethe'sche dem allgemein herrschenden bürgerlichen, von alters her überkommenen Geschmack entgegen, welcher die Dichtung mehr mit dem Verstand als mit den Sinnen und Gefühlen auffaßt.

Mit so großen und gewaltigen Mitteln der Dichter von der Idee aus dem Künstlerisch-Sinnlichen zustrebte, so hat er es doch nicht völlig erreichen können. Seine Charakteristik bleibt noch zu sehr im Begriffbildenden stecken und kommt nicht vom Typischen und Allgemeinen zum Individuellen hin, während der tendenziös-verständige Geist seiner Kunst das Rhetorisch-Deklamatorische groß zog, das immer mehr eine redende als eine bildende Poesie charakteristisch verrät. Das deutsche Volk verehrt in Schiller wie in keinem anderen seinen Nationalsänger. Aber er ist es um seines geistigen, nicht um seines künstlerischen Wesens willen. Das Ernste und Glutvolle seines Idealismus und die reine Begeisterung für das edelste Menschliche, die Entschiedenheit, mit der er von dem Gemeinen und Niedrigen fortweist auf das Hohe und Erhabene hin, das Feuer, mit dem er die religiösen und sittlichen, die national- und sozialpolitischen Volksideale seiner Zeit verkündete, und auch das Pädagogische seiner Natur: alles das hat ihn uns lieb und wert gemacht. Wir finden uns in ihm verklärt, von ihm in eine reinere Luft emporgetragen. Sieht man aber seine Poesie nicht auf ihr Was, sondern auf ihr Wie an, so trägt sie allerdings keineswegs diesen deutsch-nationalen Charakter, so ist sie entschieden nicht, wie die Shakespeare'sche und Goethe'sche, eine Schöpfung der Rassenkunst in ihrer hervorstechendsten Eigenartigkeit. In allen bestimmenden Zügen, in ihrem ganzen Wesen steht sie weit mehr im Gegensatz zur Poesie Shakespeare's und Goethe's als im Einklang mit ihr. Dafür aber ist sie innerlich mehr verwandt mit der Dichtung des französischen Klassicismus. Schillers nächster Geistes- und Kunstverwandter heißt Corneille. Im Drama Corneille's und Racine's findet man alles wieder, was das Schiller'sche Drama besonders kennzeichnet: das vorherrschend Verständige und Reflektorische, die glänzende Deklamation und die Vorliebe für den verallgemeinenden, sentenziösen Ausdruck, die typisierende Charakteristik, die klug berechnende und auf das theatralisch Wirksame ausgehende, künstlich-kunstvolle Kompositionsweise. Nur daß sich

Digitized by Go

Goethe in der Campagna.

Nach dem Gemälde von Tiſchbein, aus der Zeit von des Dichters italieniſchen Reiſe.

Digitized by Google

Schiller als Kind des 18. Jahrhunderts nicht ſo dem Form- und Regelzwang unterwirft, wie die Söhne des 17. Jahrhunderts das thun mußten. Alles iſt bei ihm freier, weiter und größer, wie die demokratiſche Parlamentsſaalkultur ſeiner Zeit weiter und freier iſt als die höfiſch-ariſtokratiſche Salonkultur des franzöſiſchen Klaſſicismus. Aber in ſeinem ganzen Weſen lebt dieſer in der Schiller'ſchen Poeſie wieder auf oder weiter in ihr fort. Gewiß kann man ſchon in den Schiller'ſchen Jugenddramen die Elemente finden, welche die Schiller'ſche Poeſie als urſprünglich verwandt mit der franzöſiſchen Verſtandespoeſie erſcheinen laſſen. Aber deutlich erkennt man auch, wie der germaniſche Kunſtgeiſt der Sturm- und Drangperiode gegen dieſe Elemente ankämpft und den Dichter von dem Tendenziöſen und von den Begriffen ab auf die ſinnliche Erſcheinung, das Individuelle und die Natur hindrängt. Wenn aber zuletzt der Eindruck der Verwandtſchaft mit dem franzöſiſchen Klaſſicismus der überwiegende iſt, ſo wird man vor allem in dem Hellenismus die Urſache davon finden, daß die Schiller'ſche Kunſt ſpäterhin eine Entwickelung nahm, welche ſie dem germaniſch-nationalen Stil wieder ſtärker entfremdete.

Der Weg, den Goethe nahm, um zur Höhe ſeiner geiſtigen, ſittlichen und künſtleriſchen Vollendung zu gelangen, iſt ein weſentlich anderer als der Weg Schillers und Kants. Dieſe ſind auf dem Wege der reinen Verſtandesthätigkeit und der reinen Spekulation zu einer Idee gelangt, der ſich die Natur und das Leben anpaſſen und unterwerfen ſollen. Die Idee iſt das Herrſchende, das abſolut Wahre und Richtige; Leben und Natur können hingegen täuſchen und unrecht haben. Man muß das Leben umformen nach der Idee und dem Ideal. Goethe hingegen beſitzt vor nichts ſo ſehr Reſpekt wie vor dieſer Natur und dieſem Leben. Wir müſſen unſere Ideale nach ihnen geſtalten, nicht umgekehrt. Sich der Natur hingeben, ſich ihr anſchmiegen, ſie unermüdlich beobachten und in allen ihren Geheimniſſen belauſchen, — die Erkenntnis der Dinge: das iſt der Weisheit Anfang und Ende. Dem ſpekulativen Philoſophen, dem Scholaſtiker, dem Vernunftmenſchen tritt in Goethe der große naturwiſſenſchaftliche Geiſt, der Künſtler entgegen, der Menſch der Sinne, der mit allen durſtigen Organen die Welt der Erſcheinungen in ſich aufnimmt. Der Realiſt, der fragt, wie die Dinge ſind, nicht wie ſie ſein ſollen, der daher auch nicht imperativ und autoritativ wirken will wie die Kant und Schiller, ſondern aufklärend durch reine objektive Darſtellung. Goethe ſieht vor allem deutlich, was dieſen beiden hinter einem Nebel verborgen bleibt: ſtatt des Allgemeinen das Differenzierte, ſtatt des Typiſchen das Einzigartig-Individuelle, den ewigen Wechſel und Fluß der Dinge. Der Gedanke einer Entwickelung, der bei Kant nicht entſcheidend hervortritt, ſpielt im Geiſtesleben Goethe's eine erſte Rolle.

Die Sittlichkeit, die Weltanſchauung dieſes Dichters tritt daher auch nicht mit einem herriſchen: „Du ſollſt" auf den Schauplatz, denn woher

Digitized by Google

soll sie den fertigen Maßstab nehmen, der Kant und Schiller so nahe bei der Hand liegt. Ihr steht nichts so fern, wie alles dogmatische Bestreben. Sie kann darum auch nicht predigen und deklamieren. Die Goethe'sche Poesie vermag nicht wie die Schiller'sche mit dem Finger auf ihre Sittlichkeit hinzuweisen und kurz und klar aller Welt verständlich auszurufen: Das ist Tugend, das ist Moral. Sie sucht vielmehr aus der Erkenntnis der Natur und des Lebens heraus das Thun des Menschen zu verstehen und zu erklären. Und indem sie alles versteht, hat sie auch die Neigung, alles zu verzeihen. Das Grundwesen der Goethe'schen Sittlichkeit ist das der Duldung, der Güte und des Wohlwollens. Sie verkörpert die humanitären Ideale des 18. Jahrhunderts in der großartigsten Weise. „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut," klingt wie Orgelton und Glockenklang durch seine Dichtung dahin.

Wenn die Kant-Schiller'sche Ethik mit ihrem dogmatischen Geist, ihrem harten „Du sollst" auf Jahrtausende Vergangenheit zurückweist und jenen bindenden und herrischen Charakter trägt wie jede Sittenlehre bisher, so glaubt man aus der Goethe'schen die Stimmen der Zukunft zu hören. Ein individualistisches Princip bricht sich in ihr Bahn, und sie stellt das Ich auf sich selbst. Niemandem ist dieses verantwortlich als allein sich. Dieser objektive Realismus, der die Dinge nimmt, wie sie in Wirklichkeit sind und jeden nach seinen Kräften belastet, kann zur Gleichgiltigkeit führen, aber im Hintergrunde des Kant-Schiller'schen Idealismus lauern immer Unduldsamkeit und Fanatismus. Nur sah die Menschheit seit Jahrtausenden immer wieder gerade die strengste Religion und Sittlichkeit mit der äußersten Unduldsamkeit Hand in Hand gehen, so daß ihr dieses Bündnis als etwas Selbstverständliches erscheint, und man kann es dem deutschen Volke nicht verdenken, wenn es so oft noch vor der Goethe'schen Ethik ratlos und verständnislos dasteht. Sieht es in Schiller den großen Moralisten und den Sittenlehrer in seiner eigentlichen und einzigen Vollkommenheit, so erscheint ihm Goethe vielfach geradezu unmoralisch. Schiller bringt eben das Vertraute und Altererbte zum Ausdruck. Die ganze Vergangenheit, die in den Besitz der Allgemeinheit übergegangen ist, redet aus ihm. Bei Goethe erscheint so vieles Neue und Ungewohnte, und der Dichter sagt es nicht einmal direkt, daß man ihn gleich verstehen kann. Man ist von jeher gewohnt, an Gängelbändern von Geboten, Gesetzen und Pflichten zu gehen, und dieser Dichter verlangt plötzlich, daß man diese Gesetze sich ganz allein selber geben soll, er verlangt, daß jeder auf eigenen Füßen und ohne Krücken dahinschreitet, und stößt den Menschen mitten hinein in den unruhigen Fluß und Wechsel des Daseins. Noch immer hat unser Volk nicht ganz die Sittlichkeit dieses großen Menschen verstanden, der allerdings nicht so wie Kant und Schiller die Anschauungen der Menge verehren und sich ihnen unterwerfen konnte. Es versteht nicht, wie Faust-

Digitized by Google

Goethe gefaßt und ruhig über ſeine Schuld, über den Leichnam Gretchens, über wunde und gebrochene Herzen hinwegzuſchreiten vermag. Es verzeiht ihm nicht ſeinen Mangel an Reueleidenſchaft. Es möchte ihn als Bekehrten am Arme Gretchens zum Hochzeitseſſen gehen oder den Verzweifelnden am

Johann Wolfgang von Goethe.
Nach dem Ölgemälde von Kügelgen 1810.

Strohlager der Wahnſinnigen ſich entleiben ſehen. Dieſes deutſche Volk, das in dem Jahrhundert ſeines tiefſten Verfalls, unter der langen Herrſchaft des Abſolutismus ſo viel bedientiſchen Sinn in ſich aufnahm und ſo viel am alten germaniſchen Herrengeiſt einbüßte, begreift noch nicht wieder das gerade mächtig-urſprünglich Deutſche in Goethe: ſein ſtarkes Ichgefühl, ſein Selbſtvertrauen, ſein Verlaſſen ganz auf ſich ſelbſt, ſeine Unbekümmertheit um das Urteil anderer, ſeine Abneigung gegen das Befehlende und Aufgezwungene. Durch das wirre Leben ſchreitet er dahin, nur darauf bedacht, das Leben ſich zu unterwerfen, nicht von ihm unterworfen zu werden. Ihm muß alles zum guten dienen. Alles ſtärkt nur ſeine Geſundheit. Auch die Schmerzen und Leiden werden ihm zu Quellen der Kraft. Aus der Tragik des Daſeins ſaugt er neue Daſeinsfreude. Unzerſtörbar in ihm iſt die Luſt und der Wille zu leben. Auch hier leuchtet ihm das Wort Entwickelung vor Augen. Raſtlos arbeitet er an ſich ſelbſt, ſtrebt er darnach, die Welt und ſein Ich zu erkennen — und beide miteinander in Einklang zu bringen. Das Harmoniſche iſt das Ziel, dem er zuſtrebt. Die Harmonie, die er nach innen hin ſucht, in der gleichmäßigen Ausbildung aller ſeiner Kräfte, in der glatten Einheitlichkeit des Seelenlebens, in dem Ausgleich von Wollen und Können, von Sinnlichkeit und Geiſtigkeit ſucht er auch nach außen hin in dem Verhältnis des Ichs zur Außenwelt und zum Mitmenſchen. Und damit gelangt er zu jener heiteren olympiſchen Ruhe, zu jener großen Weisheit, welche auch den heiligen Bekehrungseifer der Idealiſten mit ſtillem Lächeln betrachtet und es ablehnt, wie dieſer Idealismus, zu beurteilen, zu richten und zu verdammen. Er ſelber iſt aber auch gepanzert gegen das Urteil, gegen die Unduldſamkeit anderer. „Edel ſei der Menſch, hilfreich und gut," ruft er aus, doch zugleich:

„Wirbelwind und trocknen Kot
Laß ſie drehen und ſtäuben."

Man preiſt es als einen großen Segen für die Entwickelung unſeres geiſtigen Lebens, daß Goethe und Schiller trotz all der Gegenſätze in ihren Naturen durch innige Freundſchaft verbunden, ſich gegenſeitig fördernd und anſpornend, an dem Aufbau unſerer Dichtung arbeiteten. Aber hätten ſie als Künſtler ſo hoch ſteigen können, wäre nicht von ihnen als Menſchen all das Kleinliche und Jämmerliche des Neides und der Schmähſucht von Atelier gegen Atelier überwunden worden; hätten ſie nicht die Sache über die Perſon und deren Eitelkeiten, die Kunſt über den Künſtler ſtellen können; wären nicht von ihnen ſo feſt und ſicher die letzten und höchſten Ziele jedes geiſtigen Strebens und Wirkens ins Auge gefaßt!?

Nicht die Wiedererweckung der althelleniſchen Kunſt erzeugte den Blütenflor unſerer Dichtung gegen Ausgang des Jahrhunderts. Urſache war vielmehr die Klärung und Vertiefung des geſamten Innenlebens, der Ernſt und die Kraft, mit welcher unſere Dichter, allen voran Goethe und Schiller, an

sich selber arbeiteten, daran arbeiteten, die gesamte Fülle des Weltwissens sich anzueignen, und zur Höhe der die ganze Vergangenheit in sich einschließenden Weltbildung emporzusteigen. Als es in der Seele und im Geiste der Künstler klar aussah, als sie eine gefestete und sichere Weltanschauung sich aufgebaut, die Wirklichkeit des Lebens in sich aufgenommen und die Erfahrungen des Mannes gesammelt, Phantasie und Gefühl sich geläutert hatten, da konnten sie auch naturnotwendig keine Kunstwerke mehr schaffen, wie sie in der Jugendzeit dieser Periode entstanden waren: das Bombastische, das Wirr-Verzerrte, das Übertriebene, Ersonnene und Falsche in der Charakterzeichnung, das Maßlose der Vorstellungen und Gefühle, das Harte, Rohe und Unausgeglichene in den Formen, das alles lag überwunden hinter ihnen. Nun ist die Zeit vorüber, da noch wie bei Bürger, die innerliche und reinste Verssprache plötzlich in breite, nüchterne, nur rhythmisierte Prosa ausläuft. Die letzten Elemente der Schriftstellerpoesie, in der die Idee über die Erscheinung, die Tendenz über die Gestaltung siegt, haben sich ausgeschieden, überwunden ist aber auch die spielende, formalistische Atelierkunst der l'art pour l'art-Ästhetik. Lessing und Wieland sind überholt, und nun steht rein und mächtig jene Kunst vor uns, die noch immer die höchste und reichste Kunst war. Auch sie erreicht jene erhabenste ästhetische Stimmung der heiter-göttlichen Objektivität, des seligen Genießens im Schaffen, des Schwebens über den Dingen, über dem Dunst und Rauch der Erde. Aber wenn die rein ästhetische Form- und Atelierkunst sich dazu erhebt, indem sie ihr Angesicht vor der Wirklichkeit und all ihrem Unlustvollen, ihrem Kampf und Drang verhüllt, vom Leben sich abschließt und auf rein sinnliche Wirklichkeiten ausgeht, Gefühls- und Gedankenwelt von sich ausschließt; wenn andererseits die Tendenz-, Gedanken- und Schriftstellerpoesie umgekehrt gerade mitten in diese Wirklichkeiten, in den Streit der Parteien, der Ideen, der Leidenschaften hineinführt und stark auf den Verstand und die Gefühle zu drücken sucht, doch Form und Gestaltung hintansetzt und auch im Stofflichen stecken bleibt, nicht emporkommt in jene reinsten Sphären künstlerischen Schaffens: so vereinigt diese Dichtung beide Dichtungsarten in sich, beider Einseitigkeiten überwindend. Sie verkündigt so laut wie die Atelierpoesie die seligen Wonnen der reinen Form- und Gestaltungsfreude und laut wie die andere den Wert des Inhalts. Sie will das Sinnliche und das Geistige. Sie führt den Hörer mitten in die Wirklichkeiten und in die Tragik des Daseins hinein, enthüllt sie in ihrer ganzen Schwere und Furchtbarkeit, überwindet sie und führt aus ihr wieder hinaus. Sie fühlt, in höheren Lüften schwebend, mitleidsvoll und mitfreudenvoll, das Ganze des Menschenlebens und fühlt sich doch selber frei von der Last der Erde und unverwundet von den Schmerzen des Daseins.

Als die deutsche Poesie mit Goethe und Schiller auf dieser Stufe der Entwickelung angelangt war, da brachte sie das ganze Innenleben des Jahrhunderts, die philosophisch-religiösen und die sittlichen, wie die politisch-

Digitized by Google

nationalen und gesellschaftlichen Ideale, seine Erkenntnisse und Gefühle aufs vollkommenste zum Ausdruck. Da schuf sie den Idealmenschen ihrer Zeit, der zugleich die bisher erreichte höchste Vollendung des Menschheitstypus vorstellt. Den hilfreichen, liebenden Menschen, der nicht den anderen beherrschen und unterdrücken, sondern als Gleicher unter Gleichen leben und dem großen Ganzen dienen will; doch dienen nicht als ein Gezwungener, sondern als ein Freier. Über sich selbst hat er Macht gewonnen, und die Leidenschaften liegen bezwungen zu seinen Füßen. Das Sinnliche muß sich dem Geistigen beugen. All das Harmonische, das Milde, das „Klassische" dieser Poesie stammt nicht aus der Nachahmung der hellenischen Kunst, sondern aus der Friedfertigkeit und Ruhe dieser humanitären Geister, aus der Klarheit und Ordnung ihrer Innenzustände. Reich an Erkenntnis der Welt ordnen sie die Gefühle und Phantasien der Vernunft unter und gelangen damit künstlerisch zu jenen feinen und klaren Kompositionen, die so scharf abstechen von denen des „Sturmes und Dranges". Idee und Erscheinung, Inhalt und Form decken sich völlig, und der Vers erscheint auf dieser Stufe der Entwickelung als das notwendigste und charakteristischste Ausdrucksmittel. Die Prosa der „Räuber", des „Götz" ist nicht mehr fähig, die ganze Zartheit und Feinheit der Vorstellungen und Gefühle wiederzugeben, wie sie die Dichtung jetzt verlangt. Der Realismus des 18. Jahrhunderts gelangt an sein Ziel. Wie immer war auch er von einer mehr äußerlichen Betrachtung und Anschauung ausgegangen, von der Nachahmungstheorie und der bloßen Kopie der Wirklichkeit. Der in der Darstellung des Alltagswirklichen wurzelnde Realismus des englischen Romanes lebte auch noch in dem Drama des Sturmes und Dranges fort. Jetzt aber wird der alte Natur- und Wahrheitsbegriff seiner roheren stofflichen Deutung entkleidet und erfährt seine feinste und tiefste Auslegung, seine Auslegung nach dem Geistigen hin. Der Künstler ist der große Wahrheitskünstler, der echte Realist und Naturalist, der wahr und treu sein Inneres uns vorstellt, nur das von ihm wirklich Erlebte und Gefühlte gestaltet; der nicht mit Ideen sich brüstet, die er nur von der Zeit gehört und von außen aufgegriffen hat, sondern allein solche Ideen, welche ihm zum eigentlichsten Lebensinhalt geworden sind und als Ideale sein Thun und Handeln bestimmen. Dieser Realismus verlangt, daß der Künstler nicht etwas scheinen will, was er gar nicht ist, nicht den großen Geist spielen will, wenn er mit seinem Denken ganz im Alltäglichen steht, nicht den zerrissenen Weltschmerzler, wenn seine roten Backen den strammen und gesunden Jungen verraten, der alles Leid des Lebens gern über einem Teller Wurstsuppe vergißt. Unter den Begriff Wahrheit fällt hier die Einheitlichkeit und Widerspruchslosigkeit der Charaktere, die zureichende Motivierung der Vorgänge: kurz das Kunstwerk wird zu einem Organismus, der wie ein von der Natur geschaffenes Werk in sich selbst beruht, von einem Gesetz beherrscht

Digitized by Google

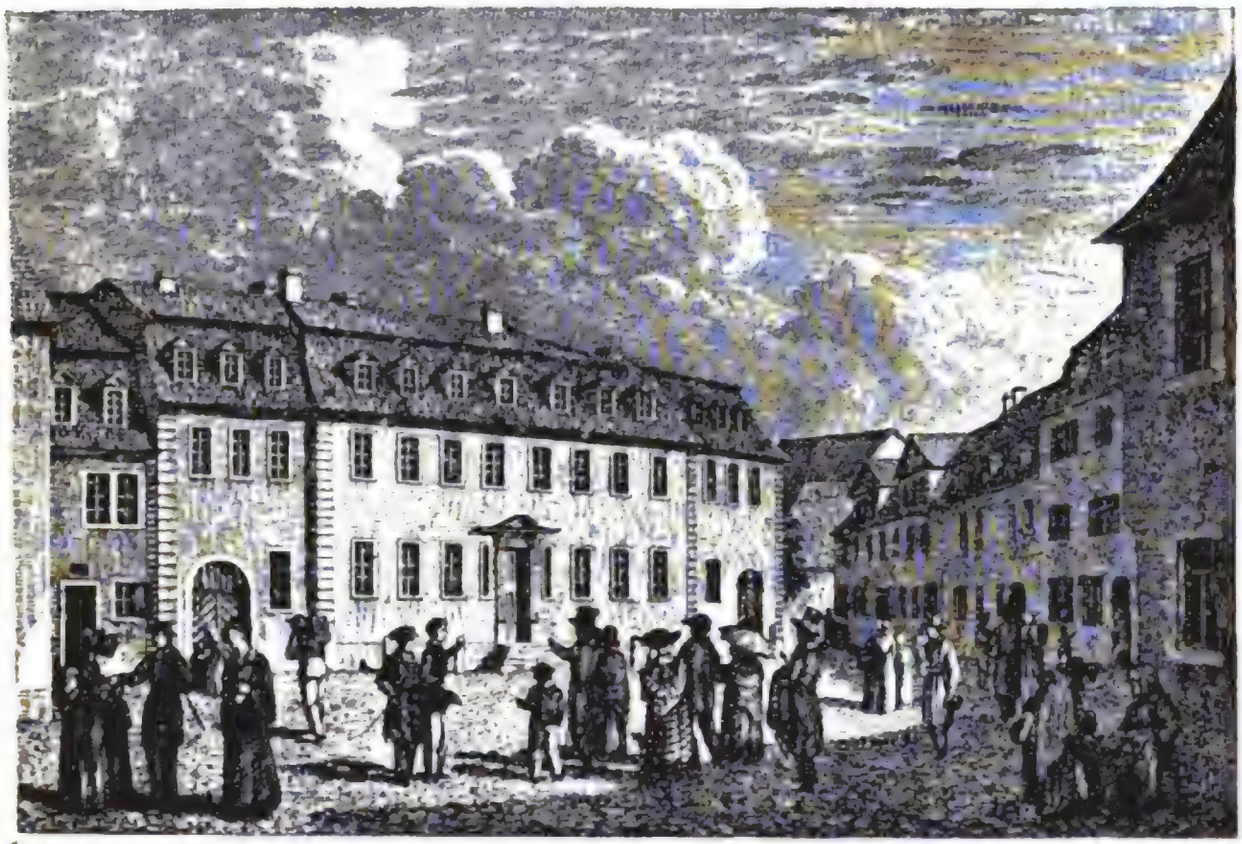
und einer großen Einheitskraft getragen wird. Es iſt **die** Kunſt, welche über allen Parteikünſten und Kunſtparteien rein und deutlich erkannt wurde.

Das kleine Weimar bildete in jener Zeit den geiſtigen Mittelpunkt Deutſchlands. Dort vereinigte der Hof der Herzogin Anna Amalia und Karl Auguſts die vornehmſten Geiſter des ausgehenden Jahrhunderts und eine Reihe geringerer litterariſch und künſtleriſch veranlagter Männer, die für ihre Zeit jedoch noch genug bedeuteten; ſo Joh. K. Aug. **Muſaeus** (1735—1787), der alte deutſche „Volksmärchen“ im Rokokoſtil ironiſch erzählte und der Wieland'ſchen Richtung ſich anſchloß, den Major **Knebel** (1744—1834), Fr. Juſtin **Bertuch** und J. J. Chr. **Bode**, die als Überſetzer aus der antiken Poeſie, aus dem Spaniſchen und Portugieſiſchen, ſowie aus der neueren engliſchen Litteratur thätig waren, die Kammerherren von **Einſiedel** und von **Seckendorff**. Wieland war bereits 1772 als Erzieher des Prinzen Karl Auguſt nach Weimar berufen, Goethe hatte 1776 Herder herangezogen und ihm ſeine Stelle als Generalſuperintendent verſchafft, und als der Letzte folgte nun auch noch Schiller, freilich erſt im Dezember 1799. Doch ſtand er ſchon von dem benachbarten Jena aus ſeit

H. Meyer.
Fr. v. Fritſch
Goethe.
Einſiedel.
Herzogin Amalie.
Frl. E. Gore.
Ch. Gore.
Frl. Em. Gore.
Frl. v. Göchhauſen.
Herder.

Abendkreis der Herzogin Amalie.
Nach dem Aquarellgemälde von Kraus aus dem Jahre 1795.

1794 mit Goethe in Briefwechſel und nahen Beziehungen, die ſich bald zu einem innigen Freundſchaftsbunde auswuchſen. Fünf Jahre früher, am 26. Mai 1789 hatte Schiller als unbezahlter Profeſſor an der Univerſität Jena ſeine akademiſche Antrittsrede gehalten und am 22. Februar 1790 ſeine Ehe mit Charlotte von Lengefeld geſchloſſen. Krankheit aber zwang ihn bald darauf, ſeine Lehrthätigkeit einzuſtellen.



Goethe's Wohnhaus am Frauenplan in Weimar.
Nach der Zeichnung von Otto Wagner 1827.

In Goethe's Leben bildet die italieniſche Reiſe (1786—1788) einen entſcheidenden Wendepunkt. Wie vor ihm Winckelmann, ſo flüchtete auch er aus dem Druck und der Enge der deutſchen Verhältniſſe nach Rom. Wollte er ſich als Künſtler nicht verlieren, ſo mußte er einmal alles abſtreifen, was in der Heimat ihn feſſelte und ſeinen Geiſtesflug hinderte. Italien galt als die eigentliche Heimat der Kunſt. Es war das Vorland von Hellas. Nur dort ſtand man der Antike unmittelbar gegenüber und blickte ihr ins Auge hinein. Denkmal an Denkmal redete von der Herrlichkeit des alten Hellas und Rom und von den Jahrhunderten der Wieder-

geburt. Die Reise nach Italien war eine Fahrt nach jener Insel der Seligen, von welcher der deutsche Idealismus zu dieser Zeit träumte, nach der Insel, wo Schönheit und Freiheit das Scepter in Händen hielten.

Dort machte sich Goethe von dem Geiste der Herder'schen Ästhetik los und verlor die Freude an den Werken der altdeutschen Kunst, welcher er einst so lauten Ausdruck gegeben hatte, und als ein anderer kehrte er heim, als ein Jünger Winckelmanns und des hellenisierenden Klassicismus. Natürlich konnte er sein innerstes Wesen nicht verleugnen, und der Naturalismus, die Frische und Unmittelbarkeit, die Richtung auf das Gefühlvoll-Musikalische und was sonst seiner Jugendpoesie Wert und heimisch-anheimelnden Reiz verleiht, lebte auch jetzt weiter. Nur kommt ursprüngliches Empfinden oft nicht mehr in ursprünglichen Formen, neues Geistes- und Gemütsleben nicht mehr in neuer, eigenartiger Außengestalt, die deutsche Seele öft nicht mehr in deutschen Bildern zur Darstellung. Unsere ästhetische Bildung steht noch viel zu sehr unter der Herrschaft des klassicistischen Geschmacks, als daß sie in der Goethe'schen Poesie die mancherlei Widersprüche zwischen antiker Form und modernem Inhalt, griechischem Leibe und deutschem Geiste deutlich empfände. Und doch ist die Wunderlichkeit dieser Welt nur dem Grade nach verschieden von den Wunderlichkeiten eines Scudéry'schen Romans und der französisch-klassicistischen Dichtung mit ihren Römern und Griechen in Allongeperücke und dem Galanteriedegen an der Seite. Die meisten nehmen schon Anstoß an den Hexametern des „Reineke Voß" und fühlen unmittelbar, daß Knittelverse hier ganz anders am Platze gewesen wären; aber auch „Hermann und Dorothea", in Geist, Empfindung und Stoff vielleicht die deutsch-volkstümlichste und anheimelndste aller Goethe'schen Dichtungen, immerdar eine von den großen Wunderschöpfungen der Weltlitteratur, macht in ihrer griechischen Gewandung einen fremdartigen Eindruck und ruft durch allerhand Einzelheiten die Wirkungen des Gesuchten, Erkünstelten und Gelehrten hervor. Und wie viel lebendiger würde wohl die heitere, frische Sinnlichkeit der römischen Elegien auf unser Volk und unsere Zeit gewirkt haben, hätte sie sich nicht mit einem Stachelzaun von Studierstubenweisheit von diesem Volk und dieser Zeit abgeschlossen, hätte sie sich nicht in so graue Leichengewänder gehüllt, die an Gräber und Vergangenheiten erinnern, in den Maskenputz antiker Mythologie, in Kleider, von Properz erborgt.

Der Einfluß des Hellenismus und der formalen Schönheitsästhetik zeigte sich daneben vor allem in dem Bestreben, an Stelle der individualisierenden Charakteristik wieder eine typisierende und schablonisierende zu setzen; auch führte das Ringen nach Maß und Würde dazu, mehr und mehr die Unmittelbarkeitssprache im Ausdrucke der Empfindungen zu vermeiden und eine über den Dingen schwebende ästhetische Objektivität zu erreichen. Aber Goethe wehrte sich dabei nicht genug gegen die Gefahren der Atelierpoesie, und es überkam seine Kunst jene Marmorkälte und

Digitized by Google

Marmorglätte, welche das Überwuchern formalistischer Tendenzen verraten; die Sprache nimmt anwachsend einen reflektierend-rhetorischen und sentenziösen Charakter an und sucht wie die Menschengestaltung allzusehr jede Situation zu einer möglichsten Allgemeinheit zu erweitern. Von der „Iphigenie" und dem „Tasso" bis zur „natürlichen Tochter" hat sich die Goethe'sche Kunst bereits auffällig nach der Seite dieser verallgemeinernden und schablonisierenden Darstellungsweise hin entwickelt; sie geht denselben Weg der Naturentfremdung, aber in einem unheimlich beschleunigten Tempo, den die europäische Poesie im 17. Jahrhundert ging. Mitteninne zwischen der „Iphigenie" und der „natürlichen Tochter" entstand „Hermann und Dorothea", und es ist wunderbar zu sehen und zu erkennen, wie hier der ganze Stoff und die Anschauungswelt den Dichter trotz seines klassicistischen Glaubensbekenntnisses gewaltsam wieder zur Natur und zum Individualismus zurücktreibt. Trotz aller hellenisierenden Elemente wird das herrliche Epos seinem tiefsten und eigentlichsten Wesen nach zu einer Schöpfung echtester deutsch-naturalistischer Kunst, die innerlich durchaus in eine Reihe mit dem „Götz" und dem ersten Teile des „Faust" hineingehört.

Der klassicistische Kunstgeist stand zu dem ursprünglichen Geiste der Goethe'schen Kunst und zu dem ganzen Goethe'schen Wesen im vollkommensten Gegensatz. Er paßte eher zur Eigenart der Schiller'schen Poesie, die vom Verstande ausging, am allerwenigsten aber zur Goethe'schen Weltanschauung und Weltauffassung, die so völlig in der Betrachtung der Natur und der Fülle ihrer Sinnlichkeiten, ihrer Einzelerscheinungen aufging. Der Dichter kämpfte gegen sich selbst, gegen seinen eigenen Genius, er mußte sein Bestes verleugnen und unterdrücken, um seine klassicistischen Ideale zu erreichen. Und er zerstörte dabei seine Kunst, er ging dabei einfach zu Grunde. Noch immer steht unsere Litteraturgeschichte und Ästhetik stutzig da bei dem Anblick jener vollkommensten Gestaltungsunfähigkeit, welche der „alte Goethe" im zweiten Teil des „Faust", in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" und sonst an den Tag legt. Während der Dichter bis zu allerletzt im lyrischen Ausdruck des Gefühlslebens die tiefste und gewaltigste Schöpferkraft sein eigen nennt, vermag er es nicht mehr, künstlerisch-sinnlich dramatisch-epische Menschen hinzustellen. Die Typen und Schablonen der „natürlichen Tochter" lösen sich noch ganz anders auf und verdampfen in den leersten Begrifflichkeiten. Statt eines Menschen steht ein Epigramm vor uns. Diese Erscheinung muß vor allem fremdartig bei Goethe auffallen, diesem vollendetsten Individualisten, diesem außerordentlichsten Seelen- und Charakterdarsteller. Sie ist durchaus abnormer Natur und keineswegs auf Rechnung des Alters zu setzen. Für die Ursache dieses künstlerischen Bankerotts halte ich an erster Stelle den fortschreitenden Hellenismus, — den Widerstreit zwischen den ästhetischen Ideen und Zielen und dem eigentlichen Wesen der Goethe'schen Poesie,

Digitized by Google

zwischen Wollen und Können. Gerade dieser individualisierenden und germanisch-naturalistischen Kunst wich der Boden unter den Füßen, und sie mußte sich selbst verneinen, als sie das Selbstvertrauen verlor und gegen ihre eigene Natur den typisierenden Stil, die stilisierende Kunst als das Einzige, das Große, das Ideale aufstellte und statt des Originalitätsgesetzes wieder das Nachahmungsgesetz verkündete. Mangelhafte und falsche ästhetische Erkenntnisse waren schuld an der Reaktion des Klassicismus. Und diese falschen Erkenntnisse beherrschen auch noch heute das Urteil. Wie damals, so spricht man auch noch heute allgemein von dem griechischen Stil der „Iphigenie" und des „Tasso" als von dem eigentlichen Stil der Formvollendung, während die Form des „Götz" und des „Faust" als eine ungeschicktere, rohere, als eine „Form der Formlosigkeit" angesehen wird. Ja, wenn Shakespeare das Formgefühl der Hellenen besessen hätte! So hört man immer wieder. Unsere deutsche Kunst ist ja reich an Gedanke und Gefühl, aber sie besitzt so wenig Formensinn. Form ist es, die uns fehlt und wir von anderen lernen müssen. In diesem Grundirrtum befanden sich auch Goethe und Schiller. Das klassische Kunstwerk wird definiert als ein Kunstwerk, in dem sich Form und Inhalt harmonisch miteinander vereinigen. Als wäre jemals eine Dichtung in die Welt hinausgetreten, in der Form und Inhalt nicht harmonisch miteinander vereinigt sind. Immer und ewig wird die Form aufs genaueste und allerschärfste mit dem Inhalt sich decken. Nur ein unreifer Geist schafft unreife, nur ein roher und wilder Geist rohe und wilde Formen. Formlos ist nur der Dichter, welcher seine Gedanken, Vorstellungen und Gefühle nicht zusammenhalten kann und auch dem Inhaltlichen nach nicht im reinen mit sich ist. Der Klassicismus glaubte an das Phantom einer absoluten Schönheitsform und meinte diese bei der griechischen Poesie gefunden zu haben. Er ahnte nicht die organischen und Naturnotwendigkeits-Zusammenhänge zwischen dem Geist und Wesen der germanischen Kunst und der Formensprache Shakespeare's und des Sturmes und Dranges, ahnte nicht, daß in dieser Form eine neue Entwickelung, eine neue Kultur, ein neuer Mensch zur Aussprache kam, daß das neue Kunstprincip des Individualismus und der Unmittelbarkeitsdarstellung völlig im Widerstreit lag mit den Formen der typisierenden hellenischen Kunst. Die germanische Poesie hatte kraft ihrer Eigenart und ihres Wesens neue Formen hervorgebracht, die sich von denen der antiken und der romanischen Völker unterschieden. Den alten Kunstformen traten Naturformen entgegen. Und unseres Erachtens sind es Formen von einem höheren und feineren Organismus, jedenfalls aber mit jenen gleichberechtigt; sie tragen ihre Gesetze in sich, können nur aus sich heraus beurteilt, nicht aber mit dem Maßstabe hellenischer und romanischer Form gemessen werden. Es war ein Irrtum des Klassicismus, wenn er glaubte, eine edlere und schönere Form gefunden zu haben, als er den

Digitized by Google

Kompoſitionsſtil des „Götz" durch den der griechiſchen Tragiker, deutſche Versformen durch helleniſche erſetzte. Wohl klingt die Sprache der „Iphigenie" und des „Taſſo" reiner und harmoniſcher, reifer und ſüßer an unſer Ohr, aber dieſe höhere Vollendung kommt, wie geſagt, nicht auf Rechnung des Hellenismus und der Antikennachahmung, ſondern ausſchließlich der geiſtigen und künſtleriſchen, der inneren Fortentwickelung unſerer Dichter.

Leider kann unſere Darſtellung nur in großen Linien die litterariſche Entwickelung darſtellen und nur kurz den Charakter der wichtigſten Geiſtes-Strömungen kennzeichnen; ſie muß darauf verzichten, ernſthafter auf die einzelnen Werke und das Seelenleben der führenden Männer einzugehen. Das Flüchtigſte muß hier genügen. Die Vollendung des „Egmont" und des „Torquato Taſſo", ſowie die Umdichtung der „Iphigenie" in Verſe waren die nächſten Ergebniſſe von Goethe's italieniſcher Reiſe; das Fauſtbruchſtück und die erſte Sammlung von Gedichten füllten die letzten zwei Bände der von 1787—1790 in Leipzig bei Goeſchen in acht Bänden erſchienenen „Schriften". Das helleniſierende Drama ſteht in „Iphigenie" und „Taſſo" auf ſeiner Höhe. Hier waltet noch ungebrochen der individualiſtiſche Drang der Goethe'ſchen Kunſt. Ein Neues tritt vor uns hin. Der epiſche Geiſt, der noch im „Egmont" ſteckt, weicht dem der Lyrik. Das Auge des Naturaliſten wendet ſich von der Betrachtung der Außenwelt ab und verſenkt ſich ganz in das Schauen der Innenwelt. Keine vielen Handlungen und äußeren Begebenheiten, ſondern Seelenvorgänge werden mit intimſter Feinheit ausgeſtaltet. Auch ganz ohne alle Beeinfluſſung durch die Antike hätte dieſes Drama, das wie das altgriechiſche ſtark lyriſchen Charakters iſt, in der Kompoſitionsweiſe mit jenem Schauſpiel manches gemeinſam haben können. Im Sittlichen ruhen die Geiſteswurzeln beider Dichtungen. Die Äſchyleiſchen Stimmungen wichen den Sophokleiſchen. Nichts empfindet der Künſtler jetzt ſo tief, wie „die Grenzen der Menſchheit". Ernſt und groß wie das religiös-ſittliche Problem faßt auch der Dichter das ſozial- und geſellſchaftlich-ſittliche Problem auf, und dem Adel des Geiſtes entſpricht der Adel der Form. „Iphigenie" und „Taſſo" ſind Schöpfungen, die nur für die höchſte Bildung zugänglich, Entzückungen für die feinſte Kunſtkennerſchaft.

Doch das wahrhaft große Goethe'ſche Werk, das am unzertrennlichſten mit ſeinem Namen verknüpft ſein wird, erſchließt ſich in gleicher Weiſe der höchſten Bildung wie dem naivſten Empfinden und ſchlägt Brücken über die tiefen Klüfte, welche unſer Volk voneinander ſcheiden. An der Fauſtdichtung hat der Dichter ſein ganzes Leben hindurch gearbeitet. Die erſten Anfänge entſtehen in der Zeit der erſten friſcheſten Jugendblüte, kurz vor ſeinem Tode erſt bringt er das ganze zum Abſchluß. Im erſten Teil ſteht die deutſche Raſſenkunſt auf der bisher erreichten höchſten Höhe. Der germaniſche Naturalismus feiert hier ſeinen vollkommenſten Triumph, und die ſinnlich

Digitized by Google

gewaltigste, künstlerische Gestaltungskraft paart sich mit dem reichsten und mächtigsten Geistesleben. Das Gesamtwerk scheint kaum von einem und demselben Dichter geschaffen zu sein, und kein anderes Werk der Weltlitteratur zeigt bei aller Einheit so viel Ungleichartigkeit. In der bunten Mischung der Stile offenbart es am besten die zersetzenden Elemente, die mit dem Klassicismus emporgekommen waren. Aber mitten unter den trockensten und dürrsten Allegorien des zweiten Teiles, unter all den Schemen und Schatten einer gestaltungsunkräftigen Verstandespoesie leuchtet immer wieder das Feuer der großen Goethe'schen Kunst rein und mächtig auf. Das tiefste Gefühl, die sinnlichste Phantasie, um so sinnlicher, wenn sie verzweifelt kämpft, das Unsinnlichste zum Leben zu erwecken, finden jenen vollendeten Ausdruck, wie er nur den ersten Meistern zu Gebote steht. Die Faustdichtung sprengt wie keine andere alle äußeren Formgesetze und Regeln. Die Form wächst ganz aus dem Innerlichsten heraus, und die von der Ästhetik so säuberlich gezogenen Grenzen zwischen dem Dramatischen, Epischen und Lyrischen geraten in Fluß und Verwirrung. Etwas Neues, in die Zukunft hinein Weisendes ist hier entstanden. Jenseits des „Faust" erhebt sich schattenhaft ein Kunstwerk, das auf der letzten und tiefsten Einheitlichkeit alles dichterischen Schaffens beruht, ein Organismus, in dem die bisher so streng gewahrten Gattungsunterschiede überwunden und ineinander geflossen sind. Das Zusammenhaltende der Dichtung liegt wesentlich im Ich des Dichters, in der Einheit seines geistigen Entwickelungsganges. Sein Leben wird zu einem vorbildlichen für das Leben der ganzen Menschheit. Wir schauen hingerissen auf den jungen Goethe,

Faust.

Ein Fragment.

Von

Goethe.

Ächte Ausgabe.

Leipzig,
bey Georg Joachim Göschen,
1790.

Titel der ersten Separat-Ausgabe des Fragments „Faust".

Digitized by Google

den großen, einzigen Künstler; aber voller Andacht horchen wir auch auf die Sprüche und Lehren des greisen und des weisen Olympiers, der „drei Menschenalter“ sah, und wie kein anderer nach Erkenntnis rang, nach dem Wissen von der Natur und dem Menschen. Der „Faust“ ist die große, noch von keiner anderen abgelöste Religions- und Erlösungsdichtung des 18. Jahrhunderts, welche das tiefste Wissen und Glauben, die Erkenntnisse und die Ideale der Neuzeit zum umfassenden Ausdrucke bringt, wie einst Dante's „Komödie“ die Erkenntnisse und Ideale des Mittelalters, Miltons „Verlorenes Paradies“ die des 17. Jahrhunderts darstellte. Wenn in „Iphigenie“ und „Tasso“ nur die obersten Wasser aufgerührt werden, so wühlt hier der Sturm die untersten Tiefen auf. Um so gewaltiger tönt das Halleluja der Engel, tönen die Glocken- und Posaunenklänge der Goethe'schen Erlösungslehre in unser Ohr, je mehr an Schuld, Pein und Not über das Haupt der Menschheit ausströmt. In der tiefen Erfassung der Tragik des Daseins ist die Dichtung vor allem ausgezeichnet. Der Titanismus der Sturm- und Drangperiode gärt in dem ersten Teil. Es lockt, das Leben sinnlich auszukosten in allen seinen Leidenschaften und Gefühlen. Aber Gretchen vermag den vorwärts stürmenden Faust nicht zu halten. Gretchen vermag es nicht und auch nicht Helena. Die Helenatragödie des zweiten Teiles verherrlicht keineswegs den Bund des deutschen und des hellenischen Geistes; sie zeigt vielmehr den Dichter auch hinausgeschritten über die Anschauungswelt des Klassicismus, wie er über die des Sturmes und Dranges hinausgegangen war. Auch die ästhetische Religion, wie sie Winckelmann und Schiller verkündet hatten, befriedigt Faust auf die Dauer nicht. Zu begleiten vermag die Muse, nicht zu leiten. Das Reich des Hellenismus, jenes Reich der Schönheit und der Kunst, der idealen Träumereien, des Vergessens der Wirklichkeit zerrinnt in das Nichts. Auch dieses Reich ist ein Reich der Lemuren. Die Faustdichtung trägt, wie die Dante'sche Komödie ein Doppelangesicht. Sie blickt nach rückwärts und nach vorwärts. Sie erwächst aus dem Boden des 18. Jahrhunderts, aber der greise Goethe entfaltete die Fahnen des 19. Jahrhunderts und steht am Anfange aller seiner Entwickelungen. Vom Realismus war der Dichter ausgegangen, zum Realismus bekehrt er sich zurück. Herniedersteigend aus den Wolkenhöhen des Klassicismus zeigt er der Nation den Weg, den sie jetzt gehen soll und gehen wird: den Weg der sozialen Arbeit. Wie im „Wilhelm Meister“, so im „Faust“. Wohl klingt nach den Titanismen des ersten Teils der Schluß des zweiten Teils fast müde und resigniert. Dieser Erlösungslehre haftet zuletzt etwas Nüchternes und Kleinliches, etwas nur Bürgerlich-Praktisches an, jener Prosaismus der Nützlichkeitsreligion, welcher in der Kulturbewegung des 18. und noch mehr des 19. Jahrhunderts überall zum Ausdruck kommt. Aber das eigentlich Große in der Faust-Gestalt, das

Digitized by Google

unabläſſige Ringen und Streben um das höchſte Menſchliche, das Bewußtſein von einer fortſchreitenden Entwickelung bleibt dabei ſiegreich beſtehen.

In der Zeit ihrer vollſten Reife ſchloſſen Goethe und Schiller den für unſer deutſches Kulturleben ſo bedeutungsvollen Freundſchaftsbund. Die Briefe, welche beide miteinander auswechſelten, reich an äſthetiſchen Wahrheiten, ſtellen alles in Schatten, was die deutſche Äſthetik des 19. Jahrhunderts ſpäter hervorbrachte. Dieſe fußt auf ihnen, aber verengt noch mehr, was an Einſeitigkeiten in ihnen ſteckte. Freilich blieb das Beſtreben beider in jener Zeit noch ziemlich unverſtanden. Nur wenige fanden ſich zu ihnen empor. Die Monatsſchrift „Die Horen“ (1795—1797) und der „Muſenalmanach“ (1796—1800), welche Schiller herausgab, erzielten nicht genug Beifall, daß ſie ſich lange halten konnten. Goethe trat noch mit einigen ſeiner vollendetſten Kunſtwerke hervor: mit den „Römiſchen Elegien“ und mit „Wilhelm Meiſters Lehrjahren“, dieſem Seitenſtück zum „Fauſt“, welches die geſellſchaftliche Kultur und das Alltags-Wirklichkeitsleben der Zeit in großen Bildern entrollt, wie der „Fauſt“ den treibenden Ideen Ausdruck gab; und 1797 erſchien „Hermann und Dorothea“. Der Muſenalmanach von 1798 brachte die bekannteſten Schöpfungen der deutſchen Balladenpoeſie: Goethe's „Braut von Korinth“, „Schatzgräber“ und „Gott und Bajadere“, Schillers „Handſchuh“, „Taucher“, den „Ring des Polykrates“, die „Kraniche des Ibykus“. Des letzteren kulturgeſchichtlich-philoſophiſche Lehrdichtung erreichte dann ihren Höhepunkt im „Lied von der Glocke“ (1800). In geiſtvoll-witzigen Epigrammen, in den „Xenien“

Titelzeichnung zu dem von Schiller herausgegebenen „Muſenalmanach“ auf das Jahr 1798, dem ſogen. „Balladenalmanach“.

(1797), führten beide vereint ihre neuen Ideale einer äſthetiſch-ethiſchen Bildung in den Kampf gegen Nikolaitiſche Aufklärung, Lavater'ſches und Stolberg'ſches Chriſtentum und hielten ein blutiges Gericht über die flache Alltagslitteratur der Zeit, das alle Poetchen und Schriftſtellerlein in Harniſch gegen ſie brachte.

Illuſtration zu Schillers „Glocke“,
gezeichnet von der Schweſter des Dichters Chriſtophine.

Für die Geſchichte des Theaters aber hebt eine neue Periode an, als Schiller nach langem Schweigen wiederum mit einer neuen dramatiſchen Dichtung hervortrat, ein Neuer in ſeiner Weltanſchauung und in ſeiner Kunſt. Die kleine Weimariſche Bühne, welche Goethe von 1791 bis 1817 leitete, zieht jetzt alle Augen auf ſich. Ihre große Ruhmeszeit beginnt, als

Digitized by Google

Schillers wiedererwachte dramatiſche Schöpferkraft Goethe zu Hilfe kam und auch in dieſem eine lebendigere Theaterbegeiſterung wach wurde. Die Schauſpielkunſt ſollte von hier aus verbeſſert werden und einen neuen Stil erlernen, der den germaniſchen Naturalismus, wie ihn die Hamburg-Schröder'ſche Richtung feſthielt, durch das Weſen des klaſſiciſtiſch-helleniſtiſchen Idealismus verdrängen wollte. Sie nahm in der Weimarer Schule eine hohe und edle Bildung an und lernte tiefſtes, geiſtiges Leben zum Ausdruck bringen, Schwung und Adel der Gefühle; aber ſie kehrte auch wieder zur Deklamation und zur Poſe, zu dem äußerlichen Theaterſpiel der alten franzöſiſchen Bühne zurück. Immerhin war es ein Glück, daß der neue Stil den der Hamburger Schule nicht ganz verdrängen konnte. Unter Ifflands Leitung (1796—1814) nahm zu gleicher Zeit das Berliner Nationaltheater einen großen Aufſchwung und ſtand, während das Hamburger allmählich verfiel, mit dem Weimarer an der Spitze der deutſchen Bühnen. Iffland beſaß nicht die Genialität und die Unmittelbarkeit Schröders, aus deſſen Schule er hervorgegangen war; dafür verlieh er ſeinen Geſtalten feinere, formale Reize, ariſtokratiſche Eleganz und vornehme Haltung. Seine beſondere Stärke lag im Feinkomiſchen. Friederike Bethmann-Unzelmann (1760—1815) und der geniale Heldendarſteller Fleck (1757—1802), der idealſte Verkörperer Schiller'ſcher Geſtalten, ragten aus

Das alte Theater in Weimar, 1779—1825.

Digitized by Google

dem ihn umgebenden Kreise hervor. Hier in Berlin suchten die Elemente der Hamburgischen und Weimarischen Kunst miteinander zu verschmelzen, und es entstand ein stilisierender und formal durchgebildeter Realismus.

Rasch hintereinander erschienen in den letzten Jahren des 18. und in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts die großen Dramen Schillers, welche den Grundstock unseres deutschen Bühnenrepertoires bilden. Zu Anfang und zum Schluß die bedeutendsten: die Wallensteintrilogie und der „Tell". Dazwischen „Maria Stuart", „Die Jungfrau von Orleans" und „Die Braut von Messina". Ein ursprünglicher Dramatiker wie Shakespeare ist Schiller nicht, — aber ein um so gewaltigerer Theatraliker. Ein so einzig großes Kompositionsgenie besitzt er, daß er den undramatischsten aller Stoffe, den Tellstoff, zu einem der wirkungsvollsten Bühnenwerke auszugestalten vermag. Dennoch darf man nicht übersehen, daß die Schiller'sche Technik etwas Künstliches und Äußerliches an sich hat, ähnlich wie die ihr am nächsten verwandte Technik des französisch-klassicistischen Dramas. Die Innerlichkeit und Notwendigkeit der Shakespeare'schen Naturform geht ihr ab. Man verspürt gerade an den Schiller'schen Tragödien, daß das lyrische 18. Jahrhundert in seinem innersten Wesen ein eigentlich dramatisches Empfinden bei weitem nicht so begünstigte, wie das Renaissancezeitalter. Und ein elegisch-resignierender Zug tritt vor allem in dem Charakter und in der Dichtung dieses unseres volkstümlichsten Poeten hervor. Im großen allgemeinen haftet denn auch seinen Helden und Heldinnen etwas mehr Passives als Aktives an.

Fleck.
Gemalt von F. Rosenberg, gestochen von D. Berger 1782.

Trotz allem Hellenismus und Klassicismus wurzelt jedoch das Schiller'sche Drama mit seinen tiefsten Wurzeln in dem Gedanken- und Gefühlsleben des deutschen Volkes und in der lebendigen Bildung seiner Zeit und trotz so manchen weltflüchtigen Ästheticismus hält es fest sein Auge auf die Wirklichkeiten, die Verhältnisse und Zustände der menschlichen Gesellschaft gerichtet. Und aus diesem seinem national-volkstümlichen Geist, seinem Modernitäts- und Wirklichkeitssinn, nicht aus seinem Hellenismus und Klassicismus,

erwuchſen die großen Wirkungen, die es von Anfang an auf unſer Volk ausübte und immer ausüben wird.

Auf der Mittagshöhe ſeines Lebens riß ihn der Tod hinweg, — am 9. Mai 1805, hinweg von großen Plänen und Entwürfen.

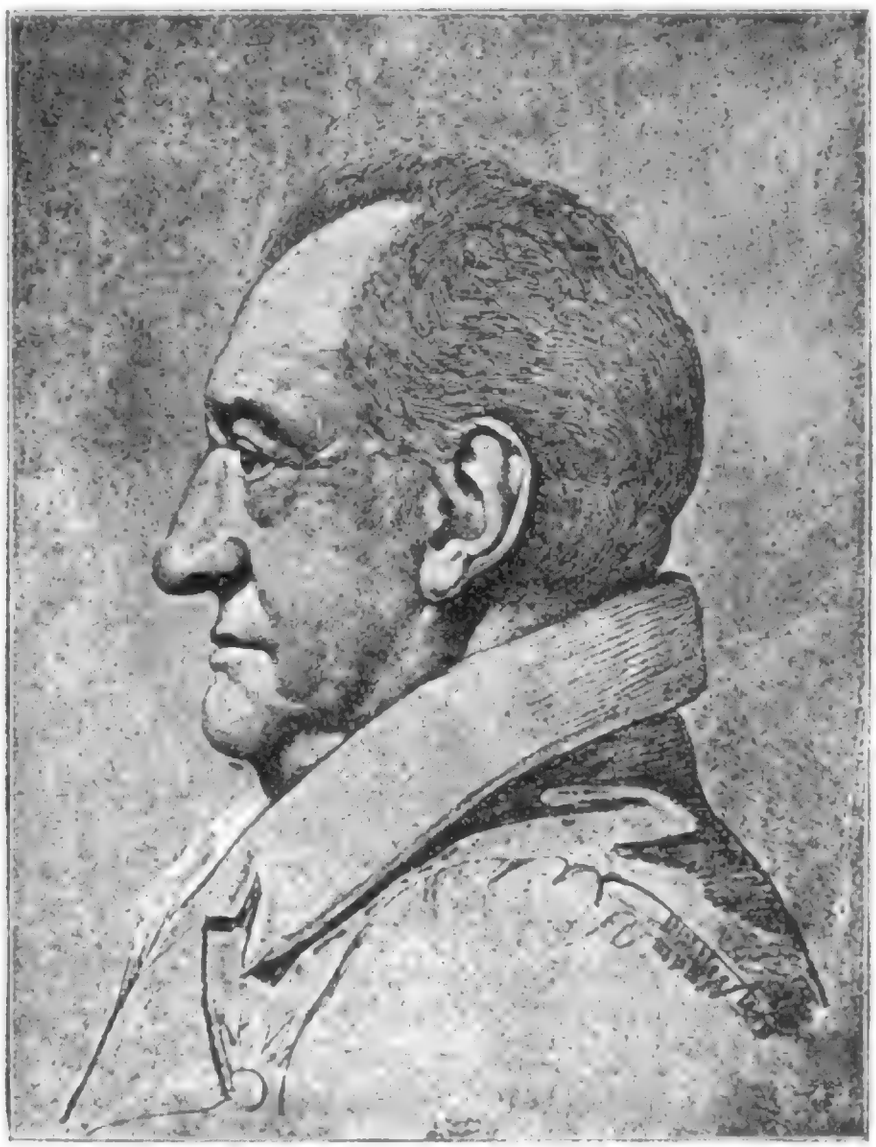
Die große Geſtalt Goethe's aber ſteht noch das ganze erſte Drittel des 19. Jahrhunderts im Mittelpunkt aller geiſtigen Beſtrebungen. Wir werden noch immer wieder auf ſie zurückkommen müſſen. Entſchiedener tritt das Thätig-Praktiſche der Goethe'ſchen Natur von neuem hervor und, berührt vom Hauche des 19. Jahrhunderts, bannt er die Stimmungen des reſignierenden Idealismus, des allzu tief in rein äſthetiſcher Genußſucht verſunkenen Klaſſicismus aus ſeiner Seele und denkt an die Realiſierung der Ideale, an die Umformungen und Neugeſtaltungen des wirklichen Lebens, ein ewig-junger, ein ewig-thatenfroher Bekenner des Optimismus:

Schiller auf dem Totenbett.
Nach der Kreidezeichnung von F. Jagemann 1805.

Schärfe deine kräft'gen Blicke, dann durchſpähe dieſe Bruſt,
Sieh' der Lebenswunden Tücken, ſieh' der Liebeswunden Luſt.
Und doch ſang ich gläub'ger Weiſe, daß mir die Geliebte treu,
Daß die Welt, wie ſie auch kreiſe, liebevoll und dankbar ſei.
Mit den Trefflichſten zuſammen wirkt' ich, bis ich nun erlangt,
Daß mein Nam' in Liebesflammen von den ſchönſten Herzen prangt.

Wie der „Fauſt", ſo umſchließen auch „Wilhelm Meiſters Wanderjahre" (1821—1829) große ſozialpolitiſche Arbeitsprogramme, in denen ſich der Geiſt des lebenden Jahrhunderts offenbarte, und dem großen Forſcher, der ſich ſeit den erſten Weimarer Jahren immer tiefer in das Studium der Naturwiſſenſchaften verſenkt hatte, erſcheint bereits in deutlichen und klaren Umriſſen die Entwickelungslehre, die größte und wichtigſte Erkenntnis unſerer Zeit. In den „Wahlverwandtſchaften" (1809) aber hatte er noch einmal

mitten in den Kampf um alte und neue Sittlichkeit hineingeführt. Wie einſt Herders Blick, ſo ſchweift auch jetzt wieder der ſeinige über die weiten Gefilde der Weltlitteratur dahin und, von den Wundern des Orients entzückt, ſucht er in ſeinem „Weſtöſtlichen Divan“ (1819) Oſten und Weſten miteinander zu verbinden, wie er deutſchen und griechiſchen Geiſt miteinander



Goethe im Alter.
Gezeichnet von F. Jagemann 1817.

vermählen wollte. Das mußte auch diesmal zu allerhand Mummenſchanz führen, aber wo er ſeine Maske und ſeine Karnevalskleider ablegt, da ſteht er noch einmal in ſeiner ganzen künſtleriſchen Größe vor uns, und lyriſche Klänge von höchſter Gewalt ſchlagen an unſer Ohr. Über ſein Leben hat er Buch geführt, wie noch kein anderer, und in zahlreichen autobiographiſchen Werken, unter denen „Wahrheit und Dichtung“ voran-

Digitized by Google

ſteht, über ſich ſelbſt Rechenſchaft abgelegt. Da tritt das Individuum in den Kreis der Geſchichtsforſchung ein, und der einzelne will ebenſo wichtig genommen werden, wie ein ganzes Volk, wie die Geſchichte der Welt.

Als Goethe am 22. März 1832 ſein Haupt zur Ruhe niederlegte, da ſchied wohl der reichſte und tiefſte Menſch dahin, den die Welt bisher geſehen hatte. In ihm darf man wohl die bisher erreichte höchſte Verkörperung der Gattung Menſch erblicken und feiern.

Wie in allen großen Dichtern der Weltlitteratur, ſo verehren wir auch in Schiller und Goethe Genien, welche ſich weit über das Niveau der allgemeinen Kultur ihres Volkes und ihrer Zeit erhoben haben. Nur die edelſten und beſten Geiſter unter den Zeitgenoſſen finden ſich zu ihnen hin. Für das Bedürfnis der großen Maſſen mußte eine alltäglichere Litteratur ſorgen, welche deren Verſtändnis, deren groberen Gedanken und Gefühlen entgegenkam und uns von der eigentlichen Durchſchnittsbildung der Zeit ein ganz anders treues Abbild abgiebt als jene Dichtung. Ältere Entwickelungen leben da noch fort, und herkömmlichere Anſchauungen kommen zum Ausdruck. Solche Herkömmlichkeit des Geiſteslebens aber erzeugt nie etwas anderes als eine herkömmlich-flache Kunſt.

August v. Kotzebue.

Dieſes Drama der Maſſenbildung ſchrieben F. L. Schroeder, A. W. Iffland (1759—1814), die großen Meiſter der Schauſpielkunſt, und Auguſt von Kotzebue (1761—1819). Sie führten das rührſelige, bürgerliche Familiendrama des Jahrhunderts zu ſeinem Ziel und erzielten damit

Digitized by Google

äußere Erfolge, welche weit über die der Goethe und Schiller hinausgingen. Iffland gab dem hausbackenen Realismus den ariſtokratiſch-vornehmen Anſtrich und die elegantere Form, welche auch ſeine ſchauſpieleriſchen Darſtellungen kennzeichneten. Eine typiſch-liederliche Kunſt iſt die Kotzebue'ſche. Dieſer geſchickteſte Macher weiß ſich jedes Mäntelchen umzuhängen. Er verkörpert den flachen Eklekticismus, der ſeinen Vorbildern alle Äußerlichkeiten abzugucken weiß, dem Innerlichen und Eigentlichen verſtändnislos gegenüberſteht. Er hegt daher eine inſtinktive Abneigung gegen alles Eigenartige, Bedeutende, Ernſtgefühlte und Wahre. Mit der rechten Hand ſchreibt

Friedrich von Matthiſſon.
Nach dem Gemälde von Tiſchbein.

er Iffländiſch und mit der linken Schilleriſch, heute ein Jambenſchauſpiel und morgen eine Poſſe, heute ſchwelgt er in Empfindſamkeit und Gemüt und morgen in der Frivolität. Er iſt der wahre, der ewige Philiſter, der, wenn er einen Toaſt auszubringen hat, auch das Wort Ideal in den Mund nimmt, gern und viel von der Moral redet und mit höchſtem Behagen in allerhand Lüſternheiten ſchwelgt. Das Beſte und Echteſte an Kotzebue iſt der Sinn für die Situationskomik und den Witz der urſprünglichſten aller Komödien, der Hanswurſtkomödie.

J. G. Seume, der „Spaziergänger von Syrakus“ (1763—1810), weckt die Erinnerungen an Schubart und ähnliche Biedermannsgeiſter aus den Jahren des Sturmes und Dranges, der elegante, weiblich-weichliche und

ſchwärmeriſch-ſentimentale Friedrich von Matthiſon (1761—1831) weiſt auf Hölty zurück und pflegt im Verein mit dem kräftigeren J. G. v. Salis-Seewis (1762—1834) noch immer die alte, naturbeſchreibende Lyrik, die von Thomſon herſtammt, während Chriſtoph Auguſt Tiedge (1752—1840) mit ſeinem zerfließenden Lehrgedicht „über Gott, Unſterblichkeit und Freiheit", „Urania" benannt, begeiſtert von jenen Kreiſen gefeiert wurde, die an Goethe's und Schillers griechiſchem Heidentum Anſtoß nahmen. Voſſens mundartliche, realiſtiſche Idyllenpoeſie fand ihre Fortſetzung in Johann Peter Hebels (1760—1826) naiv-humoriſtiſchen, naturſchildernden und moraliſierenden „Alemanniſchen Gedichten" für Freunde ländlicher Natur und Sitten; und noch an einen andern, den Göttingern Naheſtehenden, erinnerte dieſer, an Matthias Claudius, deſſen ſchlicht-volkstümlichen Ton auch er im „Schatzkäſtlein des rheiniſchen Hausfreundes" aufs beſte zu treffen wußte.

Johann Peter Hebel.

Zwei nur ragen noch hoch über alle dieſe empor, den beiden Führern nahe verwandt an Idealität der Weltanſchauung, Größe und Ernſt der Kunſt: Hölderlin und Jean Paul. Die gewaltige Lyrik Joh. Chr. Friedr. Hölderlins (geb. am 20. März 1770; 1806 wurde er wahnſinnig und ſtarb 1843) trägt vorzugsweiſe hymniſchen Charakter und vereinigt Goethe'ſche und Schiller'ſche Züge. Die Griechenſehnſucht und das Schönheitsverlangen erfüllen ſeine Seele ausſchließlich und gelangen bei ihm am leidenſchaft-

Digitized by Google

lichſten und in ſtarker Einſeitigkeit zum Ausdruck. Er iſt der ätheriſchſte unter den Wolkenwanderern des deutſchen Idealismus, der welt- und zeitflüchtigſte. So verliert ſeine ganze in den Empfindungen des Ichs ſchwelgende Kunſt den unzerſtörbar-lebendigen Sinn für alles Wirkliche, den

Jean Paul.
Nach der Kreidezeichnung von Ernſt Förſter.

Goethe und Schiller ſich immer bewahrten, und ſie vermag ſchon nicht mehr Objektivitäten darzuſtellen. Der Roman „Hyperion“ zerfließt in Farben und muſikaliſchen Tönen. Aber die Griechenſeele Goethe's findet bei ihm eine faſt noch Goethiſchere Kunſtausgeſtaltung.

Digitized by Google

In den jammervoll ärmlichen Verhältnissen eines Dorfschullehrerhauses des 18. Jahrhunderts, in der weltentlegenen Einsamkeit des Fichtelgebirges wuchs Jean Paul, oder wie er mit vollem Namen hieß, Jean Paul Friedrich Richter (geb. am 21. März 1763, gestorben am 14. November 1825), der Schöpfer und Vollender des deutschen sentimental-humoristischen Romanes, heran. In nächsten verwandtschaftlichen Beziehungen steht dieser zu dem Romane Lawrence Sterne's, dessen spleeniges Wesen und Gemisch aus Reflexion und Erzählung in Deutschland großen Anklang gefunden hatte und die Litteratur bedeutend beeinflußte. Johann Gottwald Müller 1744—1828), der Verfasser des „Siegfried von Lindenberg", und andere bereiteten Jean Paul den Weg. Am nächsten aber kam ihm der Ostpreuße Theodor Gottlieb von Hippel, mit dem er das innerlich Unruhige und darum wuselig Formlose, das Hin und Her zwischen Gedachtem und Gedichtetem teilt, das Barocke und Ungeordnete Hamann'schen Stiles. Der Idealismus Goethe's und Schillers hatte sich von der engen und gedrückten Welt des deutschen Philistertums zurückgezogen und dieser Wirklichkeitswelt seine griechische Schönheitswelt entgegengestellt. Der Jean Paul'sche Roman sucht sich von Winckelmann wieder nach Herder und nach dem national-heimischen Sinn der Sturm- und Drangpoesie zurück. Sein Idealismus besitzt keine Adlerflügel, sondern nistet sich vielmehr ein in das Kleine, Niedere und Enge. Es lockt ihn an, es hat etwas Vertrautes und Beglückendes für ihn. Er vergoldet und verklärt es. Indem er ihn belächelt, entdeckt er auch in dem Philister, in dem Armen an Geist, in der dumpfen Seele die Goldader eines guten Gemütes. Er macht auch ihn uns lieb und verständlich, zieht ihn hinein in das Licht der Humanitätsweltanschauung. Aber wenn er dann in die Ideenwelt Goethe's und Schillers emporsteigen will, versagen ihm die Flügel der dichterischen Gestaltungskraft. Der mächtig arbeitende Geist zerstört die künstlerische Anschauungsform, und diese ist nicht stark und weit genug, jenen zu fassen. Die Reflexion geht neben der Poesie, von ihr getrennt, einher.

Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Digitized by Go

Die Romantik in Deutschland.

Charakter und Weltanschauung der Romantik. Vergangenheitskultus, Subjektivismus und Ästheticismus der Romantik. Die Philosophie. Fichte. Schelling. Schleiermacher. Die Wissenschaft. Die Gebr. Grimm. Charakter der romantischen Poesie. Die Gebr. Schlegel. Tieck und die romantische Ironie. Novalis und die christliche Mystik. Die nationale Romantik und die Volkspoesie: Brentano. Achim v. Arnim. Das romantiche Drama. Werner und das Schicksalsdrama. Heinrich von Kleist. Die Befreiungskriege und die patriotische Romantik. Ableben der Hochromantik. Die Periode des klassisch-romantischen Eklekticismus. Schopenhauer und der Pessimismus. Charakter der Epigonenpoesie. Das Formenvirtuosentum. Platen. Rückert. Uhland und die schwäbische Schule. Joseph v. Eichendorff. Chamisso. Immermann. Das Theater dieser Zeit. Ludwig Devrient. Das Burgtheater unter Schreyvogel. Grillparzer. Raimund. Das Drama des germanischen Stiles: Grabbe, Büchner.

In dem vorhergehenden Buche habe ich zu zeigen versucht, wie sich in allmählicher und langsamer Entwickelung eine Poesie des Verstandes und der Autorität, der Systematik und der Regel, am charakteristischsten durch den französischen Klassicismus verkörpert, in eine Dichtung des Gefühls, der individuellen Freiheit und der sinnlichen Naturgestaltung umwandelte. Wie immer wieder in den Zeiten vorher, so wiederholt sich ein ähnliches Schauspiel des Vergehens und Werdens im 19. Jahrhundert. Unsere offizielle und staatlich approbierte Litteraturgeschichte spricht kurz und bündig von einem Verfall der deutschen Poesie und stellt sogar das Todesjahr Goethe's als einen Markstein auf, der Tag und Nacht, Licht und Finsternis voneinander scheidet. Schon die Romantik bedeutet da ein Herabsteigen von der Höhe. Für einen jeden, welcher die Kunst, welcher die Kunst an einen bestimmten, einzigen Stil, an eine Parteirichtung oder gar an eine Persönlichkeit gebunden sieht, — für jeden, der etwa in diesem Falle aus der „Vermählung des hellenischen und deutschen Geistes" die Dichtung aller Dichtungen, die absolute Dichtung entstanden glaubt, ist ein solcher allgemeiner Verfall leicht nachzuweisen. Aber nur enge Geister,

Digitized by Google

die Michel Angelo und Dürer auf dem Altar Rafaels, Goethe's „Faust" zu Ehren seiner „Iphigenie" oder umgekehrt abschlachten, können zu dieser Höhe der Betrachtung emporsteigen. Der in einer einzelnen Persönlichkeit stets beschränkte, in den „Fehlern" seiner „Vorzüge" eingefangene Menschengeist schafft niemals die Kunst und das Kunstwerk, sondern immer nur eine Kunst, immer nur ein Kunstwerk.

In einem ständigen Fluß begriffen, zieht die Dichtung eines Volkes, zieht die Weltdichtung an unserem Auge vorüber. Mit jedem Wechsel des Augenblicks bietet sie ein Neues, ein Anderes. Eine fortwährende Verwandlung und Fortentwickelung läßt hier eine Blüte langsam welken, verdorren und abfallen, aber schon sprossen daneben junge Knospen hervor, die nach und nach aufbrechen und sich entfalten. Von einem Verfall und Niedergang läßt sich mit gutem Recht reden, zerlegt man die Kunst und das Kunstwerk so in einzelne Teile. Eine bestimmte Kraft nimmt ab, eine einzelne Fähigkeit verkümmert; so das eine Mal die Fähigkeit der Wirklichkeitsnachbildung, der unmittelbaren, sinnlichen Naturbeobachtung, das andere Mal die idealbildende Kraft, die Kunst der Stilisierung. Es giebt auch ganze Perioden, wo das rein ästhetische Vermögen, das Vermögen der Gestaltung und Formung stark verkümmert erscheint. Aber nehmen wir die Poesie in Goethe'scher Auffassung als einen Ausdruck des Gesamtgeisteslebens, das Religion und Philosophie, Wissenschaft und Kunst in sich vereinigt, das ebenso wie alle Vorstellungen und Gefühle auch das Verstandesleben zum Ausdruck bringt, so wird jeder Verfall- und Sterbeprozeß durch sich selbst wieder zu einem Verjüngungs- und Erneuerungsprozeß. Dann lebt die Kunst auch weiter und gewinnt an neuen Kräften in solchen Zeiten, da das rein künstlerische Vermögen selber darniederliegt und der menschliche Geist vor allem auf neue wissenschaftliche Erkenntnisse ausgeht, soziale, religiöse Probleme zu lösen sucht, in Zeiten einer überwuchernden Schriftsteller- und Tendenzpoesie. Sie bereichert sich dann mit einem neuen Wissen, mit neuen Ideen und einem neuen Willen, — mit neuem Stoff und Inhalt, wodurch auch die künstlerische Weltauffassung und Gestaltung wesentlich umgewandelt wird.

Kaum hatte die klassicistische Geistesströmung die deutsche Dichtung neu ergriffen und belebt, da machten sich auch schon wieder andere Einflüsse geltend und wirkten auf die allmähliche Bildung eines neuen, besonderen Stiles ein. Ein etwas jüngeres Poetengeschlecht stellte neue Ideale auf und brachte das Schlagwort von einer „romantischen Kunst" in Aufnahme, das sich seitdem auch in unserer Ästhetik und Litteraturgeschichte Bürgerrecht erworben hat. All solche Bezeichnungen aber tragen stets viel des Willkürlichen in sich und sind weniger von der Höhe der Spekulation herab als aus der geschichtlichen Betrachtung heraus zu erklären. In den Theorien der Gebrüder Schlegel fällt die Begriffsbestimmung schwankend genug aus. Einmal fällt das Wort ungefähr mit dem Wort „sentimental"

Digitized by Google

zuſammen, wie es Schiller in ſeiner Abhandlung über naive und ſentimale Dichtung gedeutet hatte, — es bezeichnet die moderne Weltauffaſſung im Gegenſatz zu der antiken, und dann wieder deckt es ſich mit dem Begriff Poeſie überhaupt.

Die geſchichtliche Auffaſſung läßt erkennen, daß ſich in der ſogenannten Poeſie des Sturmes und Dranges die Wurzeln der klaſſiſchen und romantiſchen Dichtung miteinander vereinigen. Was dort noch wirrer und unklarer durcheinander läuft, kommt jetzt mit größerer Entſchiedenheit, Schärfe und Deutlichkeit zum Ausdruck; doch erreichen Klaſſicismus und Romanticismus dieſe Schärfe und Feinheit nur, indem ſie mit einer gewiſſen Einſeitigkeit ausbilden, was früher ein Geſamtes und Geſchloſſenes ausmachte. Die Klaſſik bedarf der Romantik als einer notwendigen Ergänzung.

Beide ſtimmen darin überein, daß ſie den lebendigen Zeit- und Gegenwartsſinn, den thatkräftigen Realismus der früheren Entwickelung verkümmern laſſen. Sie ſind in vieler Hinſicht die Ergebniſſe eines Idealismus, der die Erfüllung ſeiner Träume entrückt ſieht und darum einen elegiſch-reſignierten Zug an ſich trägt. Sie empfinden mit Unbehagen die rauhen Wirklichkeitszuſtände der Zeit, und die lebende Welt ſtößt ſie ab. Sie kennen keine Begeiſterung für das Moderne und rufen nicht mit Ulrich von Hutten, daß es eine Luſt iſt zu leben. Aber einſt gab es beſſere Zeiten, und einſt hat ein edler Volk gelebt. So wanderte der Klaſſicismus nach Hellas aus, während die Romantik ſich eine mittelalterliche Erlöſungswelt in ihrer Phantaſie aufbaute, und wenn jener in Griechengewandung im Tempel Apollo's anbetete, ſo dieſer in Ritterrüſtung in einem mit Heiligenbildern geſchmückten gotiſchen Dom.

Es wiederholt ſich unter veränderten Verhältniſſen in milderen und neuen Formen das Schauſpiel, das die europäiſche Kultur ſchon einmal gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts erlebt hatte, als die heidniſch-antike Renaiſſance von einer chriſtlich-mittelalterlichen Reſtauration abgelöſt wurde. Auch die neue Renaiſſancebewegung des 18. Jahrhunderts erwies bald ihre eigentliche Schwäche. Sie war wie jene mit ihren Idealen in mannigfachen Widerſpruch zu der herrſchenden Weltanſchauung geraten, aber ſie hatte doch nicht die Kraft beſeſſen, dieſe völlig zu entwurzeln und die Kultur auf wirklich neuen religiöſen und ſittlichen Grundlagen aufzubauen. Der Geiſt des alten lebte wiederum zu mächtig in ihr fort. So glaubte auch ſie ein Vergangenes künſtlich wieder beleben und Zukunftsgeiſt in alten verwitterten Formen einfangen zu können. Aber in denſelben Irrtum verfiel auch die Romantik und dieſelbe Schwäche haftete auch ihr an. Klaſſicismus und Romanticismus ſtießen, kaum daß ſie ins Leben getreten waren, auch ſchon auf den Widerſtand des Wirklichkeitsſinnes, des Gegenwarts- und des Zeitempfindens. Sie litten, als an einer ewig klaffenden Wunde, an ihrem Mangel an Realismus. Und gerade das Künſtliche, das

Digitized by Google

Maskeradenweſen, das Anphantaſierte und die Vergangenheitsſchwärmerei, der ganze Geiſt der Nachahmung enthüllte ſich am allererſten in ſeiner Ohnmacht, lebendig aber blieb das Eigenartige, Neue, das fortſchrittlich Geiſtige, das Wirklichkeitsempfundene, das in der Klaſſik und Romantik reichlich vorhanden war und ſich von jenem keineswegs überwuchern ließ.

Johann Gottlieb Fichte.

In ſchroffen Gegenſätzen ſtehen ſich beide Richtungen einander gegenüber und ſtoßen doch immer wieder in den wichtigſten Punkten zuſammen, um vereint demſelben Ziele zuzuſtreben. Bald verkündet der klaſſiſch-helleniſche Geiſt die Revolution und den Umſturz, während die Romantik die konſervativen und reaktionären Geſinnungen vertritt, dann iſt es wieder die Romantik, welche mit jugendlichem Ungeſtüm alte Herrſchaftsfeſſel erſchüttert, während der Klaſſicismus für die Götter der Vergangenheit eintritt.

Die ſtarken individualiſtiſchen Neigungen der Sturm- und Drangzeit, ihr Originalitäts- und Ichkultus, hatte ſich für einige Jahre lang abgewirtſchaftet; und vor allem war es der Hellenismus, der das „ſchöne Maß“, die Selbſtzucht und die Achtung vor dem großen Allgemeinen forderte. Über dem Ich ſtand die Menſchheit, ſtand der Staat, das Recht, die Ordnung. Aber eine neuherangewachſene Jugend fühlte ſich wieder berauſcht von den Worten Freiheit und Herrentum. Der Subjektivismus der Zeit ſchöpfte neue Nahrung aus der Philoſophie J. G. Fichte's (1762—1814), welche keck wieder die Schranken überſprang, die nach Kant ein für allemal für die letzte menſchliche Erkenntnis gezogen waren und das Ich als den Urſprung alles Seins hinſtellte. War auch dieſes abſolute Ich ein noch ſo abſtraktes und metaphyſiſches Nichts und Alles, in dem das Individual-Ich hoffnungslos ertrank, ſo blieb doch für das „Genie“ genug des Rechtes übrig, die Außenwelt als die erzeugte und vergängliche zu verachten und in ſich ſelber das Maß aller Dinge zu finden. Fichte's Sittenlehre trug den ſtrengen, idealiſtiſchen Charakter der Kant-Schiller'ſchen Moral und ſprach

Digitized by Google

ebenſoviel von Geſetzen und Pflichten, wie von Rechten; der eigenwillige Künſtlergeiſt aber hörte aus allem das Wort Recht heraus und berauſchte ſich wieder an dem die herkömmlichen und herrſchenden Anſchauungen verachtenden Immoralismus der Vergangenheit, der dem Philiſter zum Trotz leben wollte. Kaum daß die Goethe und Schiller ihren Frieden mit der Geſellſchaft gemacht hatten, da rüttelten ſchon neue Titaniden an den eben abgeſchloſſenen Verträgen.

In dem helleniſierenden Klaſſicismus lebten die älteren Beſtrebungen des 18. Jahrhunderts fort. Nach den Gefühlsüberſpanntheiten und den jugendlichen Träumen, in denen alle Ideale ſchon verwirklicht waren, empfand man das Verſtändige und Vernünftige des älteren Geſchlechts, deſſen Weltklugheit und formalen Sinn als ein kaltes, ſtählendes Bad. Kants Kriticismus war der letzte große Markſtein am Schluſſe der ſkepticiſtiſchen Bewegung geweſen, und auch der ganze Klaſſicismus beſaß nichts weniger als ſtarke, religiöſe Glaubensneigungen. Im innerſten Weſen behielt er etwas vom Geiſte des Rationalismus bei. Aber die Glaubensbedürfniſſe erwachten von neuem ſtärker in dem jüngeren Geſchlecht der Romantiker. Es wollte wieder feurig ein letztes Endgiltiges bekennen dürfen, zuverläſſig hoffen, wie die Jugend des Sturmes und Dranges. In verſtärktem Maße nahm es die myſticiſtiſch-religiöſen Beſtrebungen auf, wie ſie einſt die Hamann, Lavater und andere vertreten hatten. Fichte hatte ſchon wieder das Kant'ſche Ignorabimus ein wenig beiſeite geſchoben, und noch kühner wagte ſich die Naturphiloſophie in die Wolken hinein und verdeckte durch blendende Phantaſien, was ihr an Thatſachenmaterial abging. Sie verließ ſich wieder auf die große Macht der Intuition. Friedrich Wilhelm von Schelling (1775—1854) trat in Gegenſatz zu Fichte und

Fr. Schleiermacher.
Nach einer Zeichnung von F. Lieder. 1817.

Digitized by Google

gab der Spinozistischen Weltanschauung ein Jakob Boehme'sches Gepräge. In den Tönen eines Mystikers sprach er von der Natur und der absoluten Einheit alles Seienden, während Friedrich Schleiermacher (1768—1834) von neuem die Religion als Gemütskraft zu betrachten lehrte, als das Gefühl der Abhängigkeit vom Unendlichen und ein über allen Dogmen stehendes Christentum predigte, welches die philosophische Aufklärung und Bildung der neuen Zeit in sich aufgesogen und verarbeitet hatte.

Die weltbürgerlichen Ideale des 18. Jahrhunderts, die Ideale auch eines Schiller und eines Goethe entstammten in ihrem Wesen gar nicht so sehr, nicht ausschließlich goldenen Zukunftsträumen, wie die gewöhnliche Ansicht meint. Es lebte in ihnen auch ein gut Stück Vergangenheitsgeist weiter. Sie waren ebenso sehr die letzten Ergebnisse der verwaschenen Allerweltsbildung des Mittelalters und der Renaissance, der Klostermönche und der Humanisten, welche das Volkseigenartige unter einer einförmigen Decke christlich-lateinischer Kultur erstickt hatte. Da bedeuteten die nationalen Ideale, welche jetzt mit voller Gewalt durchbrachen und mit am meisten dem 19. Jahrhundert ein besonderes Gepräge aufdrückten, in vieler Hinsicht auch einen Fortschritt über den Kosmopolitismus hinaus. Das Ideal des Individualismus, das zuerst wieder die Renaissance in den Vordergrund geschoben hatte, und das sozialistische Ideal der allgemeinen Gleichheit und Brüderlichkeit, der Unterwerfung des einzelnen unter die Gesamtheit trafen in dem Nationalitätsideal zusammen und suchten gewissermaßen nach einer Aussöhnung. Der Individualismus wie der Sozialismus opferten jeder etwas von ihren höchsten und letzten Forderungen, um endlich einmal über das bloße Wünschen und Träumen hinauszukommen und eine Form für die Verwirklichung zu finden. Das neue Ideal hatte den großen Vorzug, daß es den realen Forderungen der Zeit bereits entsprach und von den weitesten Kreisen verstanden wurde. Es stieg aus den Wolkenhöhen der Erlösungslehren zur Erde hinab. Wir werden auf seine weitere Entwickelung immer wieder zurückkommen müssen.

Die Napoleonische Säbelherrschaft verwüstete das Utopia des Kosmopolitismus, in dem alle Menschen zu Brüdern geworden waren. Furchtbare Kriege erschütterten Europa. Aber vergebens sucht der Franzose noch einmal ein römisches Weltreich zu gründen. Wohl gelingt es ihm, im ersten Ansturm die Nachbarreiche zu überrumpeln und sich dienstbar zu machen; doch an den rauchenden Feuersäulen weiter Schlachtfelder entzündet sich gewaltiger das nationale Selbstbewußtsein und der nationale Individualismus. Das politisch-patriotische Nationalgefühl bemächtigt sich aller Herzen, und als tiefste Schmach wird es empfunden, die Fesseln eines fremden Volkes zu tragen. Die jugendliche Begeisterung in den Tagen der Befreiungskriege läßt das Deutschgefühl der Klopstock und der Klopstockschüler, der Justus Möser, der Herder und des jungen Goethe wieder in hellen Flammen auflodern.

Digitized by Google

Von neuem blickt man mit Andacht auf die Schöpfungen der eigenen Vergangenheit, und die finstere, altdeutsche Zeit, die Goethe in Italien verachten gelernt hatte, der gotische Dom, der um des griechischen Tempels willen geächtet war, flößt wiederum mystische Schauer ein. Für Sprachwissenschaft und Philologie kamen goldene Tage und eine Zeit großer Entdeckungen. Sie erkannte die Zusammenhänge und ursprüngliche Einheit der indogermanischen Sprachen, und neben die altklassische Philologie, die seit den Tagen des Humanismus fast ausschließliche Pflege erfahren, aber durch den Hellenismus des 18. Jahrhunderts auch neue, große Anregungen empfangen hatte, stellte sich jetzt gleichberechtigt die germanische Sprach- und Litteraturwissenschaft. Da war in dieser Zeit alles neu und frisch und für alexandrinisches Wesen noch kein Platz. Jetzt erst wurde man mit der mittelhochdeutschen Poesie gründlich bekannt, und Nibelungenlied und Gudrun, Wolfram von Eschenbach und Walther von der Vogelweide, die für Goethe und Schiller noch keine Rolle gespielt hatten, machen auf einmal Anspruch auf Plätze neben den großen Göttern des alten und neuen Humanismus. Die nationalpatriotischen Empfindungen verschmilzen vielfach mit den katholicisierenden Bestrebungen der Zeit nach einer Neuerweckung eines naiven und glaubensseligen, mittelalterlichen Christentums, und so gerät die Romantik in einen ebenso schwärmerischen Vergangenheitskultus herein, wie ihn der Klassicismus mit der Antike betrieb. Es kam jene übertriebene Verehrung der mittelalterlichen Poesie auf, jene hochgradige Überschätzung ihrer künstlerischen Bedeutung und auch ihres deutsch-nationalen Wesens und Wertes, die bis heute unsere litterarische Bildung beherrschen. Den Dogmengläubigen hellenischen Geschmacks gesellten sich die Dogmengläubigen des mittelalterlichen Geschmacks hinzu. Hand in Hand mit diesem Kultus ging der Kultus der sogenannten Volkspoesie. Auch da knüpfte man wieder an Herder und die Bestrebungen des Sturmes und Dranges an. Der mystisch-phantastische Zug der Zeit machte sich hier nicht weniger geltend. Jene scharfen und klaren Begriffsbestimmungen, die Schiller in seiner Kritik der Bürger'schen Gedichte über das Wesen einer volkstümlichen Poesie gegeben hatte, wurden nicht weiter beachtet.

Man geheimnißte lieber allerlei in das Wort Volkspoesie hinein und machte sich von ihrer Entstehung die wunderbarsten Vorstellungen. Doch zuletzt wurde der großen Wahrheiten mehr geboten als der Irrtümer. Jedenfalls wurzelte diese neue Wissenschaft von der nationalen Sprache und Litteratur schon ganz anders im Leben der Zeit und des Volkes. Und besonders in dieser Werdezeit, der Zeit des frischesten Wachsens und Blühens drang sie über die Studierstube hinaus und suchte im besten Sinne des Wortes eine wahrhaft volkstümliche Wissenschaft zu werden. Die ästhetische Kultur dieser Jahrzehnte war die tiefste, und die Männer der Gelehrsamkeit trugen zumeist auch eine reichere Künstlernatur in sich.

Digitized by Google

Die Gebrüder Grimm, Jakob Grimm (1785—1863) und Wilhelm Grimm (1786—1859) verkörpern am gewaltigſten das ganze Weſen und die Bedeutung dieſer Wiſſenſchaft der nationalen Romantik. Sie vereinigen den Geiſt der ſtrengen Gelehrſamkeit, der peinlichen Thatſachenerforſchung mit dem der künſtleriſch-intuitiven Phantaſieerkenntnis, den Sinn für die gewiſſenhafteſte fachmänniſche Wiſſenſchaft mit einem lebendigen Populariſierungsdrang. Drei große Werke haben ſie dem deutſchen Volk vermacht, die „Kinder- und Hausmärchen“ (1812—1814), die „deutſchen Sagen“ (1816—1818) und das „deutſche Wörterbuch“ (ſeit 1852). Und ſie wurden damit zu den vertrauteſten und liebſten Geſtalten, die unſer Volk kennt; dieſes lohnte die ernſte und innige Liebe, die ihm von den Gebrüdern entgegengetragen wurde.

Jakob Grimm.
Nach einem Gemälde von C. Begas.

So erneuerte, vertiefte die Romantik die nationalen und volkstümlichen Ideale der junggoethiſchen Zeit und machte noch einmal eine entſchloſſene Wendung zur Natur, zum Urſprünglichen und Naiven zurück. Aber es waren doch ſeit jenen Tagen wieder mancherlei Veränderungen vorgegangen. Vor allem beſaß die neue Jugend nicht das Energiſche und Thatkräftige, den Wirklichkeitsſinn der Jünglinge des Sturmes und Dranges. Sie teilte, wie ſchon geſagt, mit dem Hellenismus die elegiſch-reſignierte Stimmung, die Weltflüchtigkeitsneigungen und das Ruhebedürfnis. Sie ſpann ſich noch mehr in ein bloßes Traumleben ein und nährte den reinen Äſtheticismus, wie ihn Schiller gelehrt hatte, nährte die Kunſt des ſchönen Scheins, die ſich der Wirklichkeit ſchroff entgegenſtellte und entweicht, wenn die Natur ſiegt. Die neue Poeſie haßte das Alltägliche und Gewöhnliche, die „platten Realitäten“ noch weit mehr, als das Winckelmann und der Klaſſicismus gethan hatte. Sie ſchließt ſich ängſtlicher von der rohen Außenwelt ab und treibt den Individualismus zu ſeinem Gipfel herauf. Und damit vollendet ſie auch den Lyrismus dieſer Periode. Die Lyrik iſt jetzt wirklich Alleinherrſcherin geworden. Die Formenſprache, die im Klaſſicismus eine plaſtiſch Winckelmanniſche Natur angenommen hatte, verändert ſich und ſtrebt

Wilhelm Grimm.

wieder einen muſikaliſchen, jetzt faſt ausſchließlich muſikaliſchen Charakter an. Die ſcharfen, klaren und beſtimmten Linien verſchwinden, und Nebelhaft-Verſchwommenes taucht empor. Das Rationaliſtiſche der älteren Richtung in ſeinem Gegenſatz zu dem Myſticismus der jüngeren prägt ſich darin aus. Doch nicht ohne allzu große Einſeitigkeit verſenkte ſich die Kunſt ganz in die Darſtellung des Ichs, nicht ohne Schaden ſah ſie in der Geſtaltung der Gefühle den Anfang und das Ende aller Poeſie. In ihrer Verachtung des Nüchtern-Verſtändigen ging ſie ſo weit wie möglich und vertrieb den Verſtand und die Vernunft nur allzuweit aus ihrer Nähe. Die Gedanken fingen wirklich an fernzuſtehen, wie Tieck ſagt, und es ſchwand jenes große und mächtige Geiſtesleben, das die Goethe und Schiller verkörpert hatten, es ſchwand jene Weltanſchauungspoeſie, die Religion und Philoſophie, Wiſſenſchaft und Kunſt in ſich vereinigte. Als aber dieſe Verſtandeselemente zurücktraten, da fingen auch die Gefühle und Phantaſien an, ordnungslos durcheinander zu fließen, und die wunderbare Kompoſitionskraft der Schiller-Goethe'ſchen Kunſt war zu Grabe getragen. Wir haben geſehen, wie die Fähigkeit der objektiven Menſchendarſtellung ſchon bald Einbuße erlitt. Der romantiſche Lyrismus läßt ſie noch mehr verkümmern, und die dramatiſch-epiſche Geſtaltungskraft fängt am erſten an, Spuren des Abwelkens zu verraten. Dieſe Einſeitigkeiten der romantiſchen Kunſt verraten doch ſchon wieder einen Mangel an einer umfaſſenden reichſten Schöpferkraft und förderten den alten böſen Geiſt der Nachahmung. Der Klaſſicismus hatte ihm von neuem die Thür geöffnet und die Poeſie von der Natur weg auf das Buch, vom Ich hinfort auf die Autorität hingewieſen. Dazu kamen die weltlitterariſchen Beſtrebungen, die Herder in großem Stil geweckt hatte

Digitized by Google

und von Goethe in seinem Alter freudig empfohlen wurden; die Romantiker entfalteten dann auf diesem Gebiete die fruchtbarste Thätigkeit und erschlossen dem deutschen Geiste die weitesten Aussichten auf das Ganze der Poesie aller Zeiten und Völker. Die italienische, spanische und englische Renaissancedichtung trat in neuer Frische und deutlicher als bisher in den Gesichtskreis unserer Bildung ein, und auch der Orient begann sich zu enthüllen. So wertvoll diese Kenntnisse und Erkenntnisse nun auch waren, so sehr sie Geschmack und künstlerisches Verständnis erweiterten und vertieften, so stiftete doch auch andererseits dieser Dilettantismus Herder'schen Gepräges, das Geschick der Anschmiegsamkeit und feinsten Nachempfindung mancherlei Verwirrung an. Die letzte große, geistige Kraft, das Fremde wohl anzunehmen, aber auch zu überwinden und dem Eigenen unterzuordnen, ihm den Stempel des Ichs aufzudrücken, den Stempel der eigenen Zeit und Volkskultur, war nicht überall vorhanden. So gesellt sich bald dem griechischen Olymp die romanisch-christlich-mystische Muse Calderons zu, zahlreiche Gläubige um sich versammelnd. Andere kommen orientalisch aufgeputzt und geberden sich als Inder und Perser. Die verschiedensten Wege laufen nebeneinander her und verwirren sich. Bloßer Eklekticismus, durch keine starke Originalität in Schranken gehalten, und eine bunte Stillosigkeit greifen um sich.

Die Anfänge der romantischen Dichtung.

Eine eingehende, litteraturgeschichtliche und ästhetische Betrachtung müßte gerade die Übergangsformen von einer Entwickelung zur anderen ins Auge fassen. Goethe und Schiller gingen von der strengnationalen, volkstümlichen und naturalistischen Kunst des Sturmes und Dranges aus, führen die hellenisierende Dichtung zu ihrer Höhe empor, ohne die lebendigen Beziehungen zum Volk und zur Zeit aufzugeben, und leiten auch schon in die romantische Empfindungs- und Anschauungswelt hinein. Schillers „Braut von Messina"-Tragödie, welche am peinlichsten das antike Drama nachzuahmen strebt, enthält zugleich von allen seinen Dichtungen die reichste Fülle romantischer Elemente und berührt sich in seinen altgriechischen Ideen vom Schicksal näher mit der Calderonischen Weltanschauung. Zu Goethe aber blickt die neue Schule wie zu einem der Ihrigen empor, und die Gestalt seiner Mignon erscheint wie eine Verkörperung der Romantik selbst. Die Gebrüder Schlegel wiederum nehmen von einem fanatischen Klassicismus, von der einseitigsten Antikenanbetung, die noch über die Goethe'sche und Schiller'sche hinausging, ihren Ausgang, und ihre Dichtung trägt noch mehr das Gepräge des Hellenismus als den Stempel des Romanticismus an sich. Allmählich entwickeln sie dann immer klarer und deutlicher das Programm der neuen

Digitized by Google

Richtung, deren kritiſche Wortführer ſie ſind. Sie bringen Klarheit und Zielbewußtſein in die Bewegung hinein. Ihre Zeitſchrift „Das Athenäum“ (1798—1800) wird zum Sammelplatz für die jungen Geiſter. Goethe, Shakeſpeare und die Italiener und Spanier der Renaiſſance werden als Vorbilder aufgeſtellt, während bei der abſprechenden Beurteilung Schillers zum Teil perſönliche Beweggründe mitwirken. Nicht nur die Kunſt, ſondern auch das Leben und die Geſellſchaft ſollen reformiert werden. Freigeiſtige, immoraliſtiſche Tendenzen herrſchen zuerſt vor in der Kunſt wie in der Lebensführung. Friedrich Schlegel, der jüngere und dichteriſch begabtere (1772 bis 1822), feiert, ähnliche Beſtrebungen der „Sturm- und Drangzeit“ fortführend, in brünſtiger Ekſtaſe in ſeinem Roman „Lucinde“ die freie Liebe und die geſchlechtsſinnlichen Genüſſe, mehr lyriſch reflektierend als epiſch geſtaltend. Raffinierte ſtiliſtiſche Künſte müſſen den Mangel an eigentlich dichteriſcher Anſchauungskraft verdecken. Später kommen auch bei den beiden Schlegel die chriſtlich-katholiſchen Reſtaurationsſtimmungen zum Durchbruch. Doch ſind es weniger religiöſe als künſtleriſche Empfindungen, welche ſie in die Welt der weihrauchumwallten mittelalterlichen Dome hineintreiben und Friedrich Schlegel 1809 zur katholiſchen Kirche übertreten laſſen. Ihre eigentliche Bedeutung liegt vor allem auf dem Felde der Litteraturgeſchichte, der Kritik und der Äſthetik. Leſſings und Herders Scepter ging zunächſt in ihre Hände über, doch fehlt ihnen der letzte große Ernſt dieſer Vorgänger. Ein gewiſſes eitel-ſelbſtgefälliges Weſen macht ſich geltend, und die Kritik ſucht vielfach mehr zu blenden und zu überraſchen als zu überzeugen und die Wahrheit zu erkennen. Die weltlitterariſchen Neigungen des deutſchen Volkes erfahren durch ſie die reichſten Anregungen, und ihr Blick ſchweift bis nach Indien hinüber, deſſen Schatzkammern ſie für uns erſchließen. Auguſt Wilhelm

Friedrich von Schlegel.
Gez. v. Auguſte v. Buttlar, geſt. v. J. Axmann.

von Schlegel (1767—1846) aber, ein wunderbares Anempfindungstalent und der geſchickteſte Sprachtechniker, eröffnete mit ſeinen Übertragungen Shakeſpeare's (1797—1801), Calderons (1803) u. ſ. w. den Reigen der großen Überſetzungskünſtler dieſer Zeit.

Auguſt Wilhelm von Schlegel.
Geſtochen von G. Zumpe.

Die Univerſität Jena vertrat unter den damaligen Hochſchulen am tapferſten den Geiſt der fortſchreitenden Entwickelung. Fichte (1793—1799), Auguſt Wilhelm Schlegel (1798 bis 1801) und Schelling hatten hier im Anfang ihrer Laufbahn gelehrt und Novalis ſtudiert. Von hier aus erſchallten auch die erſten Trompetenſignale der romantiſchen Kunſt. Dann ward Berlin, bis dahin das eigentliche Lager der alten nüchternen Friedericianiſchen und Nicolaitiſchen Aufklärung, die litterariſche Hauptſtadt. Geiſtreiche und erfahrene Weltdamen, die Rahel Levin, ſeit 1814 die Gattin Varnhagens von Enſe (1785—1858), unſeres eleganteſten Memoirenſchreibers, Dorothea Veit, die Tochter Moſes Mendelsſohns, die Gattin Friedrich Schlegels, Karoline Michaelis-Boehmer, welche, von Auguſt von Schlegel geſchieden, von Schelling geheiratet wurde, Henriette Herz, warben für die neuen Ideen der Kunſt und der Emancipation des Fleiſches. In Berlin ſtand die Wiege Achim von Arnims und Ludwig Tiecks (geboren am 31. Mai 1773, geſtorben am 28. April 1853). Tieck erreichte ein faſt ſo hohes Alter wie Goethe, und je älter er wurde, deſto mehr ſah man in ihm den eigentlichen Träger und Verkörperer der romantiſchen Kunſtideale.

Seine Poeſie hängt mehr mit der Wieland'ſchen als mit der Goethe-Schiller'ſchen zuſammen, indem ſie den reinen Äſtheticismus kräftigt und überwuchern läßt. Jene große Geſamtgeſtaltung des geiſtigen Lebens, die ein Goethe und Schiller boten, hat aufgehört. Eine einſeitigere und dürftigere Kunſt tritt uns entgegen. Sie kennt keine Entwickelungen. Sie bleibt achtzig Jahre lang ſo ziemlich auf demſelben Standpunkt ſtehen. In ihrem Gehirn ſieht's etwas leer und hohl aus, und ſie kümmert ſich weder um die großen noch kleinen Rätſelfragen des Daſeins. Sie iſt auch arm an Gefühlen und Begeiſterungen. Gleichgiltig, kalt und gelangweilt ſteht ſie der Wirklichkeit gegenüber. Der egoiſtiſch-ſelbſtgefällige Künſtler hält nur ſeine Welt für die große, ariſtokratiſche Welt, in der ſich leben läßt. Zumeiſt hat es Tieck nur mit der Kunſt und den Künſtlern zu thun. Deren Treiben beſchäftigt ihn vorwiegend. Aber es iſt viel öder Litteraturklatſch und Litteraturtratſch dabei. Das Dichten ſcheint bei ihm zu einem Spieltrieb geworden zu ſein. Er freut ſich daran, ſchillernde Seifenblaſen fliegen zu laſſen. Wie bei den

Ludwig Tieck

Nach d. Natur gezeichnet v. F. Gießmann, geſtochen v. Schwerdgeburth.

Digitized by Google

meisten dieser Atelierkünstler steht die Phantasie im Mittelpunkt seines Schaffens, und das Wunderlich-Absonderliche, das Märchenhafte übt die stärksten Reize aus. Diese Einseitigkeit erhöht jedoch andererseits die Ausdrucksfähigkeit. Sie fordert auf, einmal alles andere beiseite zu lassen und die Genüsse der reinen Einbildungskraft auszukosten. Die Phantasie selber erfährt eine Stärkung, — freilich auf Kosten anderer Geistesgaben.

Die Schwärmerei der Zeit für das Naive und Volkstümliche läßt Tieck als Stoffquelle die deutsche Märchen- und Sagenpoesie benutzen, die alten Volksbücher von „Genovefa" und „Fortunat" und vom „Kaiser Oktavianus", die er mit mangelhaftem Kompositionsvermögen zu dramatischen Märchenspielen umgestaltet. Sie erinnern an die Schöpfungen Gozzi's, wie überhaupt die Tieck'sche Kunst einen etwas italienischen Charakter trägt und manches mit der Romantik der italienischen Renaissance gemeinsam hat. Mit jener Phantasiefrohheit vereinigt sich jedoch, und dieser Zug tritt nicht nur bei Tieck hervor, eine ganz nüchterne Vernünftelei. In einer Nicolaitischen Welt ist der Dichter aufgewachsen, und er wird nicht den skepticistischen Geist der Aufklärung los. Und wie dem braven Nicolai die Welt des Volksliedes und Märchens allzeit ein großes Geheimnis geblieben ist, wie sie ihm stets nur etwas Albernes und Läppisches bedeutete, so vermag auch Tieck seine Menschen und seine Stoffe nicht ernst zu nehmen. Es entsteht daraus eine ironische Auffassung und Behandlung, und gerade diese „romantische Ironie" galt als das Große und Geniale an der Tieckschen Poesie. Und sie bedeutete in der That den Triumph des wirklichkeitsflüchtigen Ästheticismus und des Formalismus. Der Inhalt hat allen Wert verloren. Gleichgiltig ist, was der Dichter denkt und fühlt. Die Außenwelt zerrann in Dunst und Schein und besitzt keine Realität mehr. Eine Tragik des Daseins giebt's nicht mehr zu überwinden. Leicht und bequem steigt der Dichter zu den Höhen der reinsten künstlerischen objektiven Weltbetrachtung empor, zu welcher sich die Dante, Shakespeare und Goethe den Weg unter den blutigsten Kämpfen bahnen mußten. Nur giebt's für jenen keine Welt mehr zu betrachten, nur glaubt er sich gefeit vor dieser Welt, wenn er, wie der Vogel Strauß, der schönen Legende zufolge, den Kopf in den Sand steckt. Bei Tieck treten denn auch, ähnlich wie bei den Schlegel erste Spuren des Formverfalls hervor. Die Form zieht keine Nahrung mehr aus dem Inhalt. Sie ist nichts Notwendiges, organisch aus einem Organismus Erwachsendes. Man wählt von den vorhandenen, im Lehrbuch schön zusammengestellten Formen irgend eine aus und schreibt in sie das Gedicht hinein. Das ist die Form, wie sie gewöhnlich verstanden wird. Die erlernbare Schulform. Sie beherrscht, wie die Schlegel'sche, virtuos die äußere Technik des Versbaues. Sie freut sich, wenn sie recht viele Reime aus dem Ärmel schütteln kann und allerhand metrische Kunststückchen ausführt. Bei Tieck klingelt und bimmelt

Digitized by Google

es an allen Ecken und Enden, aber dieſe kalte Virtuoſität hat mit echter Formkunſt kaum etwas zu thun.

Da iſt **Novalis**, mit eigentlichem Namen **Friedrich Leopold von Hardenberg** (1772—1801) ein ganz anders urſprüngliches und echtes Talent. Er trägt zuerſt das chriſtlich-religiöſe und myſtiſche Empfindungsleben in die neue Kunſt hinein. Als ihm der Tod ſeine inniggeliebte Braut entriß, will er den eigenen Tod durch den bloßen Willen erzwingen und giebt ſeiner Sehnſucht nach dem Grabe in den „Hymnen der Nacht“ ergreifenden Ausdruck. Er ſteht in nächſter Seelenverwandtſchaft zu Hölderlin. Wie dieſer iſt er ein Dichter der Sehnſucht von dieſer Welt hinfort. Nur trat an die Stelle Griechenlands das gläubige Mittelalter, die griechiſch-heidniſche Weltanſchauung und der Pantheismus wichen einem tiefen chriſtlichen Empfinden, dem Verlangen nach dem Heiland, und wenn dort eine größere Bildlichkeit und Plaſticität des Ausdrucks vorherrſcht, ſo kommen hier mehr die muſikaliſchen Elemente zum Durchbruch. Bei Tieck waltet die bewegliche Phantaſie, hier quillt alles aus dem Gefühle hervor. Wie in Hölderlins „Hyperion“, ſo herrſcht auch in Hardenbergs unvollendetem Roman „Heinrich von Ofterdingen“ der Lyrismus ſtark vor und erſtickt in ſüßen wollüſtigen Zaubern die epiſche Darſtellungskraft; ſo entſtand kein neuer „Wilhelm Meiſter“, dem Novalis zuerſt nacheiferte, ebenſo wie Tieck zu ſeinem „Franz Sternbald“ durch Goethe angeregt worden war, — aber die „blaue Blume“, welche Heinrich von Ofterdingen ſucht, wurde zu einem Symbol der Romantik überhaupt, und all ihr Duft liegt über der Dichtung ausgegoſſen.

Friedrich von Hardenberg
Nach dem Kupfer von Ed. Eichens.

Ein Kreis jüngerer Dichter und Gelehrten ſammelte ſich in Heidelberg um **Clemens Brentano** (1778—1842) und **Ludwig Achim von Arnim** (1781—1831), welche damals gerade durch ihre Sammlung deutſcher Volkslieder „Des Knaben Wunderhorn“ (1805—1808) der romantiſchen Bewegung neue Freunde zuführten. **Joſeph Görres** (1776—1848), der geiſtvolle, feurige Publiciſt, der, wie jetzt ſo viele, als roter Revolutionär begann und ſpäter als Vorkämpfer des Ultramontanismus endete, Uhland, Kerner,

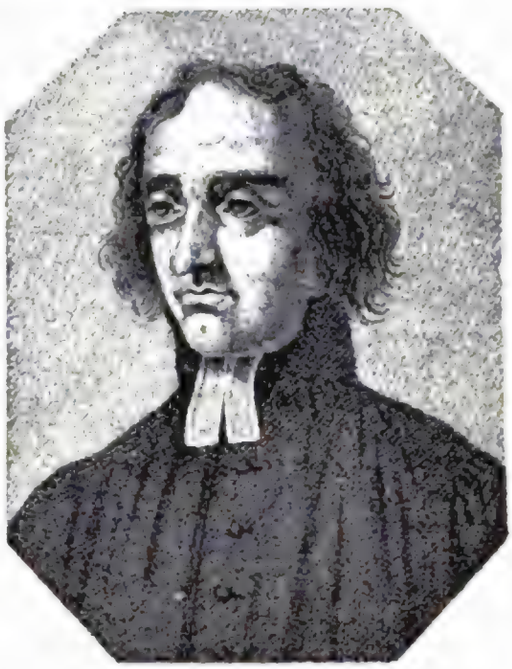
Digitized by Google

die Gebrüder Grimm gehörten zu ihm. Die Begeisterung für das National-Volkstümliche, für altdeutsche Kunst, Volkslied, Volksmärchen und Volkssage vereinigte die Herzen und ergriff von hier aus die Litteratur. Damit waren die wichtigsten Bestandteile der romantischen Poesie beisammen, und sie quirlen und brodeln in den Gedichten, Dramen, Romanen, Märchen und Erzählungen Brentano's und Arnims bunt genug durcheinander: Naivetät und gesuchte Geistreichelei, schlichteste Einfachheit und raffinierte Künstelei, lebendigster Wirklichkeitssinn und eine große Schärfe charakteristisch-naturalistischer Auffassung neben wilder, toller Traumphantastik, Tieck'sche Ironie und Novalis'sche Gefühlsinnigkeiten in den verdämmernden und verschwimmenden Tönen der Mystik. Nur die geistigen Bänder und Sehnen fehlen, die Zusammenhänge und Einheiten. Künstlerlaune und Kunstspuk lacht aller Ideen und wirft Trümmer über Trümmer. Brentano's mysticistische, phantastischere Novalis-Natur rafft sich zur Totalität der großen Dichtung ebensowenig auf wie die verständigere und realistischere Tieck-Natur Arnims. Brentano's Schwester aber und Arnims Gattin Bettina (1785—1859), die den Goethe-Kultus zu einer Art Religion erhob, verkörpert mit am eigenartigsten den Geist des großartigen Dilettantismus und der wunderbaren künstlerischen Bildung, welche in dieser Zeit in dem poesiegesättigten Deutschland, wenigstens in den engeren litterarischen Kreisen daheim waren.

Das Theater stand wie gewöhnlich so auch in dieser Zeit den wirklich dichterisch begabten Dramatikern spröde und teilnamlos gegenüber, verstand sie ebensowenig wie das große Publikum und besaß daher auch nicht den Mut, dem vielen Eigenartigen und Neuen zum Ansehen zu helfen. Selbst Goethe begriff nicht die Erscheinung eines Heinrich von Kleist, der erst sehr viel später zur Anerkennung gelangte und noch heute mit allerhand thörichten Vorurteilen zu kämpfen hat. Den kleinen Nachahmern und Nachäffern, welche aus den von den Tischen abgefallenen Brocken dünne Breispeisen buken, den Chr. Ernst von Houwald (1778—1845), den Adolf Müllner (1774—1829) ging es dabei immerhin weitaus besser als den ursprünglichen und großen Geistern. Ihre Trivialitäten und Abgeschmacktheiten gefielen so sehr, daß das deutsche Volk freundlich übersah und entschuldigte, wenn sie hier und da auch ein wenig echtere Poetensprache redeten. Nur der Königsberger Zacharias Werner (1768—1823), der Begründer der sogenannten Schicksalstragödie, hat sich allein von den wirklich begabten Poeten schon in seiner Zeit Bühnenruf erworben, der aber nicht lange anhielt. Diese Zeit, die so manchen wahlverwandtschaftlichen Zug mit der Periode des Jesuitismus und der katholischen Restauration gemeinsam hat, brachte auch von neuem die Dichtung Calderons zur Geltung. Und bereits in Werners ersten Dramen, in den „Söhnen des Thales" und in seinem Lutherdrama „Weihe der Kraft" zeigen sich dessen Einflüsse, erleidet das

Digitized by Google

Schiller'sche Charakter- und Ideendrama bemerkenswerte Umformungen. Die Ideen und Charaktere verlieren die festen, klaren, das Vorwalten des Verstandes verratenden Umrisse, aber sinnlich-lebendiger und künstlerisch-wahrer kommt das Stimmungsleben und schwankend-unbestimmtes Gefühl zum Ausdruck. Schiller war der überzeugteste Bekenner der Theorien vom freien Willen, er ist der aufrechtstehende Vernunftmensch, der den oberen Mächten nicht gar vielen Spielraum läßt. Diese Zeit aber warf wieder für kurze Zeit die Autoritätsideen der Calderonischen Weltanschauung empor, das Ohnmachtsbewußtsein des Menschen Gott gegenüber. Das christlich-katholisch-jesuitische Empfinden zerstörte die künstlerische Fähigkeit der Charakterzeichnung. Andererseits aber hat diese Zeit doch wieder zu viel vom Baum der Erkenntnisse geschmaust, und es fehlt ihr der große Glaubensernst, die feste philosophische Überzeugung des alten Spaniers. Diese Romantiker sind vor allem Künstler. Sie kümmern sich nicht um die tieferen religiösen Ideen, aus denen sich der Schicksalsgedanke Calderons zusammensetzte, sondern erblicken nur die dichterische Erscheinungswelt, die daraus erwuchs. Das Spukhafte, Mystisch-Visionäre, das Märchenhaft-Wunderbare und all das für den aufgeklärten Vernunftmenschen Unerklärliche, das er das Zufällige nennt, übernehmen sie, um der künstlerischen Sensationen, um der Phantasie- und Gefühlserregungen willen.



Zacharias Werner.

Die mit der Calderonischen Schicksalsdichtung nahverwandte „Schicksalstragödie" dieser Zeit, am eigenartigsten in Werners „24. Februar" und Grillparzers „Ahnfrau" verkörpert, steht ihrem ganzen Wesen nach in scharfem Gegensatz zu dem Goethe-Schiller'schen Drama. Es kann und will nur auf die Phantasie wirken, Gefühle und Stimmungen erregen. Um den Dichter zu verstehen, muß man in des Dichters Land gehen, und der Leser kann und soll deshalb auch von dieser Poesie nichts Goethe-Schiller'sches verlangen. Man muß auf Ideen verzichten, auf Charaktermenschen, die sich ihr Schicksal selbst bestimmen. Eine Gespensterwelt, eine Welt des Grauens und des Schreckens, der Angst und des Gruselns, visionären Traumlebens, unbestimmt verschwommener, dem Bewußtsein entrückter Empfindungen, thut sich vor uns auf. Geheime, dunkle Mächte regieren den Menschen. Ihnen fällt er zum Opfer. Die Dichtung wirft sich auf die Erkenntnisse

Digitized by Google

der Nachtseiten des Seelenlebens und eröffnet da ganz neue Bahnen. Die reine künstlerische Betrachtung fesselt sie durch ihr großes künstlerisches Können. Mit wieviel elementarerer und künstlerischerer Wahrheit weiß sie das Wunderbare darzustellen, als das z. B. noch Schiller im „Geisterseher" vermochte; wie scheitert dessen Kraft naturgemäß in der „Jungfrau von Orleans" an der Verkörperung mystisch-visionären Geisteslebens, wie sehr bleibt es wenigstens zurück hinter dem, was hier Novalis, E. T. A. Hoffmann und Kleist geboten haben. Und wie äußerlich erscheint selbst Shakespeare, wenn man seine Darstellung von Wahnsinns-, Traumangst- und nachtwandlerischen Zuständen vergleicht mit E. T. A. Hoffmann (1776 bis 1822), der in seinen Romanen und Novellen mit am eigenartigsten, am ausgeprägtesten, aber auch einseitigsten diese Welt des Gespenstischen verkörperte. Man mag in dem überwiegenden Ästheticismus der Romantiker noch so viel Gefahren erblicken, man mag noch so deutlich und klar erkennen, daß diese ausschließliche Pflege des reinen Phantasie- und Gefühlsstimmungslebens unsere Dichtung um jene Totalität brachte, die in den Tagen des Klassicismus herrschte, man wird gern zugeben, daß sich der Gesichtskreis verengte und die Dichtung von ihrer Höhe herabstieg: andererseits aber giebt sie auch der Darstellung der Gefühle eine eigenartige Verfeinerung, sie wirft neue psychologische Probleme auf und sie übertrifft unsere klassische Poesie zumeist in der ganz unmittelbaren Wiedergabe des rein Stimmungsvollen; zur Darstellung der ineinanderschwimmenden Übergänge, träumerischer Zustände findet sie erst die rechten Mischfarben und verhallenden Laute.

E. T. A. Hoffmann.
Gezeichnet von W. Heusel, gestochen von Passini.

Im Drama Heinrich von Kleists findet die „konsequente Romantik", man möchte sagen, ihre klassische Vollendung. Aber diese konsequenteste

Romantik steht auch dem Hellenismus der Zeit wieder am nächsten. Kleist ist der gläubigste unter den Romantikern, der umfassend-vielseitigste und innerlich-einheitlichste, von Widersprüchen freieste. Wie sie alle, ist er in seinem eigentlichsten Wesen der Mann des l'art pour l'art, der sich in seine Phantasiewelt einschließt und wenig um die Wirklichkeitszustände bekümmert. Er wirkt gar nicht tendenziös und ist noch immer ziemlich klein und arm an Ideen und in seiner Weltanschauung, auch wenn er ein Problem am klarsten zu verfolgen weiß. Der Kern seiner Poesie beruht in einer außerordentlich gesteigerten Einbildungskraft. Diese Einbildungskraft ist das Stärkste bei ihm. In brennenden und leuchtenden Farben Gestalten vor uns hinstellen, Gestalten in heroischer Bewegung, mit den Gebärden des Wahnsinns, in visionärem Traumwandlerzustand, rührende Mädchengestalten, saftig frische altniederländische Genrefiguren, Bilder zusammenzustellen, — das macht seine Lust aus. Und er steht keineswegs wie Tieck diesen Geschöpfen seiner Phantasie ungläubig und mit überlegenem Spott gegenüber. Er glaubt inbrünstig an sie, sie sind von Fleisch und Blut, er liebt sie. Der Tod seiner „Penthesilea" versetzt ihn in eine Aufregung, als sei ihm eine Geliebte entrissen. Darum sind auch diese Gestalten so scharf umrissen, so klar und deutlich; nicht etwa klar und deutlich der inneren Motivierung nach, die vielmehr oft genug den echten Charakter der romantischen Willkür an sich trägt, sondern klar und deutlich als rein künstlerische sinnliche Erscheinung. Sie bohren sich mit zwingender Gewalt in die Phantasie ein und bleiben dort haften. In jeder Einzelheit, in

Heinrich von Kleist.
Nach d. Miniaturgemälde v. A. Krüger (1801), gest. v. H. Sagert.

jeder Bewegung sind sie mit dem scharfen Blick eines Realisten beobachtet. Eine naturalistische Phantasiekunst möchte ich die Kleist'sche nennen, ähnlich wie es die Ariost'sche ist. Die Kleist'sche Einbildungskraft sieht ihre Gestalten so deutlich vor sich, als wenn sie von der Wirklichkeit geschaffen wären, und diese lösen sich daher nicht in Schatten auf und zerfließen formlos, wie bei den übrigen. Die plastisch bildenden Elemente, die sonst mehr in der hellenisierenden Kunst dieser Zeit angetroffen werden, haben entschieden den Vorrang vor den musikalischen, und so spielt denn auch die Darstellung des Gefühlsinnerlichen bei weitem nicht die Rolle, die sie sich sonst in der Romantik, namentlich bei Novalis, erobert hat. Vielleicht gerade weil er der ernsteste Künstler unter seinen Genossen war, wurde er als Mensch der Unglücklichste. Am 21. November 1811 erschoß er sich, etwas über 34 Jahre alt, zu Wannsee bei Potsdam. Er ging zu Grunde an dem deutschen Volke, das unfähig ist, eine Dichtung zu lesen, an der Beschränktheit des Lesers, der nicht in des Dichters Land gehen will, um den Dichter zu verstehen und zu begreifen, sondern verlangt, daß der Dichter in sein Land hinein komme, seinen Glauben und seine Meinungen bekenne, ihm schmeichle und ihn aus dem Altgewohnten nicht heraustreibe. Kleist fiel als ein Opfer des reinen Ästheticismus der romantischen Kunst, die noch heute den Durchschnittsgeschmack fremdartig berührt, weil sie eine so reine Sinnenkunst ist und so wenig tendenziös-didaktische Werte in sich birgt.

Es gab in der Kleist'schen Seele vor allem eine Saite, bei deren Berührung er jäh aus seinem Traumleben geweckt und in die nackte Wirklichkeit der Tageszustände zurückgeführt wurde. Ein soldatisches und patriotisches Empfinden hielt ihn an der Erde zurück. Die Schmach des Vaterlandes, das den Waffen Napoleons erlegen war und unter französischer Herrschaft seufzte, verwandelte den mit seinen Phantasien spielenden Poeten in einen Krieger, der in die Kämpfe der Zeit eingreifen will. Von allen seinen Werken trägt die „Hermannsschlacht" den am meisten realistischen und tendenziösen Charakter; es ist wie kein anderes aus dem Erfassen der Wirklichkeit heraus geboren.

Etwa zwei Jahrzehnte früher hatte die französische Revolution unsere Dichtung dazu getrieben, daß sie vor dieser rauhen Wirklichkeit sich in „das Reich des Schönen", in das Land der Sehnsucht und der Träume zurückgezogen hatte. Der hellenischen Renaissance und der klassisch-heidnischen Romantik folgte die Wiedererweckung des Mittelalters und die christlich-deutsche Romantik. Der weltflüchtige Ästheticismus aber, den zuerst die Klassik geweckt hatte, — war seit den neunziger Jahren immer mehr angewachsen und hatte bei den Schlegel und Tieck, bei Novalis, Brentano und Arnim seine Höhe erreicht. Die Befreiungskriege von 1813 und 1814 schlagen diesem Ästheticismus die erste tiefe Wunde. Sie schwemmen die Kunst der Hochromantik, der reinen, künstlerischen Genußfreude an den

Digitized by Google

Erregungen der Phantaſie und des Gefühls auf ihren Wellen hinfort. Wie Heinrich von Kleiſt, ſo dachten und empfanden damals die Beſten der Nation und zwangen die ſchwachen und jämmerlichen deutſchen Fürſten zum Kampf für das Vaterland. Aus der Schiller'ſchen Dichtung hatten ſie Begeiſterung geſogen, und in dem Kreiſe der um Brentano und Arnim geſcharten Heidelberger Romantiker entzündete ſich nach den Worten des Freiherrn von Stein ein gut Teil des deutſchen Feuers, das die Franzoſen verzehrte. Fichte hielt bald nach der Schlacht von Jena ſeine mächtigen „Reden an die deutſche Nation" und gab dem volksperſönlichen Selbſtbewußtſein neue Kraft und neuen Halt. So kryſtalliſieren ſich die bisher weſentlich von der Litteratur getragenen national-volkstümlichen Empfindungen zunächſt zu politiſchen Idealen. Was bisher vor allem Gefühl und Begeiſterung geweſen war, ein tiefes Empfinden des gemeinſamen Volksbeſitzes, will mehr als nur Gefühl ſein. Es gilt wieder, vor allem dieſe nationalen Ideen zu verwirklichen. Die Zeit zwingt zu Thaten. Das Volk der Dichter und Denker, der Träumer und Phantaſten greift zum Schwerte. Der Kosmopolitismus iſt von der Wirklichkeit ad absurdum geführt. Er kann fürs erſte nur noch als Zukunftsideal weiterleben. Die nationalen Ideale haben hingegen die Gegenwart für ſich. Sie ſind bereits ſo herangereift, daß ſie realiſiert werden können. Die Befreiungskriege von 1813 und 1814 tragen wieder den Charakter echter Volkskriege, nicht den von Fürſtenkriegen.

Aus der Welt der Ideen, der Philoſophie und der Kunſt tritt die deutſche Bildung heraus, um das Leben nach dem neuen Geiſte, den ſie in ſich aufgenommen, umzugeſtalten. Ihr Blick richtet ſich auf das Wirkliche, ſie wird thätig-praktiſch und will handeln. Der Innenfreiheit, die ſie errungen, entſpricht nicht die Außenfreiheit, und ſo wendet ſie ſich zunächſt politiſchen Kämpfen zu und erwartet alles Heil von einer neuen Organiſation der ſtaatlichen Zuſtände. Die erſte und wichtigſte Aufgabe des deutſchen Volkes iſt es jetzt, ſein Ich und ſein Selbſtbeſtimmungsrecht, ſeine Freiheit gegen einen Außenfeind zu verteidigen und das Joch einer Fremdherrſchaft abzuſchütteln.

Die Dichtung ſtrebt wieder dem Leben zu. Sie will an der praktiſchen Arbeit unmittelbar Anteil nehmen. Die Poeſie des tendenziöſen Realismus, die eigentliche Dichtung des 19. Jahrhunderts ſteigt am Horizont empor. Die patriotiſche Kriegsdichtung der Befreiungskriege erwacht. Sie bringt ein neues Element zur Belebung der Kunſt mit ſich. Sie führt dieſe aus ihren ätheriſchen Höhen zurück zu den Wirklichkeiten der Erde. Sie warnt vor den Einſeitigkeiten des Äſtheticismus, vor der Form-, Phantaſie- und Gefühlsſpielerei. Das Verſchwommen-Weichliche der romantiſchen Kunſt verſchwindet, und ein kräftiges männlicheres Empfinden drängt ſich hervor. Schlicht und derb ſagt dieſe Kriegsdichtung, was ſie will. Ihr Geſichts-

Digitized by Google

kreis iſt ein enger, und ſie kann ſich immer nur wiederholen, ſie ſagt nichts, was nicht ſeit Jahrtauſenden ſchon geſagt wurde. Auf die reine künſtleriſche Geſtaltungskraft wirkt dieſer tendenziöſe Realismus zunächſt, wie immer, zerſetzend ein. Er kennt kaum äſthetiſche Intereſſen. Nichts will die

Theodor Körner.
Nach der Zeichnung ſeiner Schweſter geſtochen von Müller.

patriotiſche Kriegspoeſie ſein, als ein Trommelſchlag, der zu den Waffen ruft. Ihr Grundcharakter iſt der der Rhetorik und pathetiſchen Deklamation. Hatte die deutſche Poeſie durch die Romantik das hohe geiſtige Leben eingebüßt, ſo droht ihr jetzt der Verluſt ihrer großen äſthetiſchen Fähigkeiten. Der einzige Gewinn für die Dichtung beſteht darin, daß ſie wieder dem Volke ganz nahe ſteht, freilich nicht als Dichtung, ſondern um ihrer Geſinnungen und Tendenzen willen. Dieſe patriotiſchen Kriegsdichter ſind ihm vertrautere, ſind populäre Geſtalten, die jeder zu begreifen vermag, während die Äſtheticiſten der Romantik auch noch heute, ſelbſt in den Litteraturgeſchichten, gewöhnlich als verſchrobene und verrückte Geſellen angeſehen werden.

So nimmt denn Theodor Körner (1791—1813) einen der erſten Ehrenplätze im Herzen des deutſchen Volkes ein. In ihm ſieht es gleichſam die ganze deutſche Jugend verkörpert, welche in den Tagen der Befreiungskriege zum Schwert griff und ſich zum Heldentod fürs Vaterland drängte. Der Held der That verdient dieſe Auszeichnung, an dem Dichter freilich geht die künſtleriſche Betrachtung ohne größeres Intereſſe vorüber. Steht Körner ganz unter dem Einfluß von Schiller und von Kotzebue, ſo hängt Max von Schenkendorffs (1783—1817) wahrere und innigere Gefühlslyrik mehr mit der romantiſchen Stimmungspoeſie zuſammen; auch der Baron de la Motte Fouqué (1777—1843) ſteht auf deren Boden, aber wie früher bei den Stolbergs und den anderen Barden aus dem Klopſtockſchen Gefolge hat das Nationale nur den Wert einer äußerlichen patriotiſchen Königs-Geburtstags-Dekoration. Man hört immer noch lieber den ſehr wenig kunſtvollen, einfachen und derben, aber auch männlich-kraftvollen Weiſen Ernſt Moritz Arndts (1769—1860) zu als den weichlich zerfließenden, knallbunten Erzählungen und Gedichten Fouqués.

Die Poeſie des klaſſiſch-romantiſchen Eklekticismus.

Die Befreiungskriege hatten das deutſche Volk von einer Fremdherrſchaft erlöſt, und wenn es nach außen hinblickte, dann durfte es ſeine Freiheit wiederum mit lauter Zunge preiſen. Ganz anders hingegen, wenn es ſein Auge auf die politiſchen Innenzuſtände richtete. Zerriſſen in eine Reihe kleiner Staaten bot dieſes Deutſche Reich noch immer den alten, jammervollen Anblick der Schwäche und Hinfälligkeit, und dem Idealismus erwuchſen neue Aufgaben. Deutlicher ſtieg das Ziel der nationalen, ſtaatlichen Einheit vor ihm empor. Dieſe Einheit allein verbürgte Macht und Anſehen nach außen hin. Vor allem war die bürgerliche Geſellſchaft noch immer die Trägerin der Intelligenz, auch die Trägerin des Einheitsgedankens,

Digitized by Google

und der alte Kampf des dritten Standes gegen Thron und Aristokratie hatte mit der französischen Revolution keineswegs seinen Abschluß gefunden. Der Bürger glaubte sich auf den Schlachtfeldern von 1813 und 1814 das Recht auf eine größere Freiheit auch der inneren, politischen Zustände erkauft zu haben, — aber da zogen ihm die Fürsten und Regierungen einen argen Strich durch die Rechnung. Die schönen Versprechungen, die sie im Drang der Not gegeben hatten, sollten keineswegs erfüllt werden, und dumpf gärt es in den Massen. Das nationale Einheitsideal geht Hand in Hand mit den innerpolitischen Gleichberechtigungsbestrebungen des dritten Standes. Aber vorläufig behalten die Regierungen das Heft in den Händen, und murrend seufzt das Volk unter dem Joch des fürstlichen Absolutismus. Es kam eine Zeit der Knechtung und Unterdrückung.

Der Wirklichkeitssinn der Dichtung, das Interesse an den Zuständen der Gegenwart, des staatlichen und politischen Lebens erfährt keine besonderen neuen und starken Anregungen. Die patriotische Tendenzpoesie der Befreiungskriege stirbt allerdings nicht aus. Sie träumt von der Wiederherstellung des deutschen Kaiserreiches; sie ist durchaus liberal-bürgerlichen Geistes und wagt manch keckeres und freieres Wort, und wo sich ein Volk im Freiheitskampf gegen Unterdrückung von außen und innen erhebt, werden Griechen und Polen in begeisterten Gedichten besungen. Doch tritt diese realistisch-politische Tendenz noch keineswegs beherrschend vor. Auch jene Weltflüchtigkeitsstimmungen, die im Klassicismus und in der Romantik hervortraten, erhalten sich und erfahren hier und da schon eine Steigerung. Der durch den Anblick der Wirklichkeit verwundete Idealismus versenkt sich schon in düsterste Betrachtungen, und der Widerwille an den Zuständen der Zeit wird zu einem Widerwillen am Leben selber. In ganz Europa und an allen Ecken und Enden ertönen die Klagen einer weltschmerzlichen Poesie, und die deutsche Philosophie giebt dem Pessimismus den umfassendsten, tiefsten und genialsten Ausdruck. Arthur Schopenhauer (1788—1860), Goethe's Landsmann, bringt die Erkenntnis vom ewigen Leiden der Welt in ein geschlossenes System. Auch er gehört zu den Orientfahrern der romantischen Periode, die quietistische Weisheit der altindischen Upanishaden umstrickt ihn, und das Land seiner Sehnsucht und Ruhe, sein Hellas und Mittelalter findet er im Nirwana, in der letzten, endgiltigen Vernichtung des Willens zum Leben. Aber unbemerkt ging seine Philosophie an seiner Zeit noch vorüber, und erst viel später, in den sechziger, siebziger und achtziger Jahren ward sie zur Modephilosophie und übte auch auf die Dichtung, nicht nur auf die deutsche, tiefe Einflüsse aus. Die deutsche Poesie dieser Periode wird noch wesentlich beherrscht von der Ideen- und Gefühlswelt des Klassicismus und der Romantik, von der elegisch-sentimentalen Weltanschauung Schillers und dem das Leid überwindenden Optimismus Goethe's. Ja, es ist das Entscheidende und Charakteristische, daß sie in ihren Gedanken

Digitized by Google

Schopenhauer.
Nach einem Gemälde von Lunteſchütz.

und Erkenntniſſen ſo ziemlich ganz auf dem alten Boden ſtehen bleibt, keine Wandlungen durchmacht und keine neuen Ideale, religiöſer, philoſophiſcher oder ſittlicher Art aufzuſtellen vermag. Das Land der Schönheit iſt noch immer das Paläſtina, nach welchem ſie ausſchaut, und in der Welt der Kunſt findet die deutſche Bildung noch immer die rechte Zufluchtsſtätte vor den böſen Geiſtern der Wirklichkeit. Und ſo behauptet auch der Äſtheticismus ſein altes Recht. Er iſt es auch, welcher die Blüte der Dichtung in Farben und die künſtleriſche Geſtaltungskraft auf nicht geringer Höhe erhält. Aber atmet die deutſche Poeſie noch die volle Kraft der Geſundheit? Eine neue Geiſteswelt hat ſie in dieſer Zeit nicht aufzuſtellen gewußt und ſo auch keine neuen künſtleriſchen Ideale. Es fehlt deshalb an den Bedingungen, aus denen die eigentliche und wahrhafte, die letzte große Originalität erwächſt. Die Romantiker ſchufen noch eine in rein äſthetiſcher Hinſicht durchaus eigenartige Poeſie, die ſich in ſcharfen und beſtimmten Zügen von der des Klaſſicismus unterſcheidet. Jetzt aber zeigt ſich entſchieden und deutlich an allen Ecken und Enden ein Anlehnen und Nachahmen. Statt auf die Natur, ſtatt in ihr Ich hineinzublicken, ſchauen die Dichter auf die großen Meiſter der Vergangenheit und der letzten Zeit hin, nicht um zu lernen, wie ſie es machten, ſondern was ſie machten. Sie ſehen in deren Stil die abſolute, die einzige Anſchauungs- und Ausdrucksweiſe, die für ſie zu einem Geſetz wird. Der eine lehnt ſich mehr an dieſe, der andere mehr an jene Schule an, die verſchiedenen Stile aber miſchen ſich auch, und es entſteht eine ausgeprägt eklekticiſtiſche Poeſie; die Sprache des Klaſſicismus verbindet ſich mit der der Romantik, helleniſierende Formen gehen mit mittelalterlichen und orientaliſchen zuſammen, die einer gelehrten akademiſchen Poeſie ſtehen dicht neben denen der einfachen deutſch-

volkstümlichen Kunst. Bald taucht Sophokles oder Aristophanes als Schatten auf, bald Shakespeare und Calderon, bald Goethe und Schiller. Die Einwirkungen des Klassicismus aber überwiegen die der Hochromantik. Durch sein reiches und großes Geistesleben siegt er vor allem, durch die Klarheit und Tiefe seines Denkens und seiner Bilder überwindet er die einseitig ästhetisierende Romantik und ihre durch keine rechte Ideenkraft gezügelte ausschweifende Phantasielust. Die eklekticistische Poesie dieser Periode ist reich an großen Gedanken, an religiösen, philosophischen, und sittlichem Gehalt. Eine Poesie vornehmer Intelligenz und geistesstark durch und durch. Doch da es keine neuerbaute, sondern eine von den Klassikern übernommene Geisteswelt ist, mehr etwas, das man besitzt als das man erworben hat, so läßt sie die höchsten Reize des Innerlichen vermissen. Wir haben gesehen, wie die Romantik schon die deutsche Kunst zu einer Scheidung der geistigen Elemente von den rein künstlerisch-sinnlichen Elementen sachte hindrängte oder doch auf eine Möglichkeit der Scheidung hinwies, indem sie das Ästhetische über das Ideelle, das Bildliche über das Geistige setzte und dieses von jenem überwuchern ließ. Jetzt aber vollzieht sich schon ein Bruch zwischen Inhalt und Form, und er offenbart sich in dem zur Herrschaft gelangenden äußeren Formalismus, dessen erste Spuren sich bei den Schlegel und Tieck zeigten. Der Begriff Form fällt nun wesentlich mit dem Begriff Sprachtechnik zusammen; die Geschicklichkeit in der Bemeisterung von Reimen und Rhythmen, die saubere Arbeit nach peinlichen Schulregeln wird vor allem vom Künstler verlangt. Das Erlernbare, das Handwerksmäßige der Poesie stellt man als das Wichtigste hin. Diese Zeit behauptet und rühmt sich, erst die eigentlich vollendete Form geschaffen zu haben und auch unsere Litteraturgeschichten feiern die Platen, die Rückert, die Heine und ihre späteren Nachfolger, die Geibel und Heyse als die höchsten Formkünstler, während sie in Wahrheit die Träger des Formniederganges sind und die äußerlichste, rein mechanische Auffassung zur Geltung und zur Herrschaft bringen. Dieses sprachtechnische Formvirtuosentum bedeutet ein neues und eines der wirksamsten Zersetzungselemente in der Entwickelung unserer neuzeitlichen Poesie und verrät mit am deutlichsten den wachsenden Verfall der wahrhaft künstlerischen Anschauungs- und Gestaltungsfähigkeit. Doch sind die Dichter dieser Zeit keineswegs nur Sprachvirtuosen. Sie halten dabei noch immer die großen Ziele der Dichtung scharf im Auge. Eine lebendige Phantasie, ein starkes, ursprüngliches Fühlen und eine hohe Geisteswelt leben in ihren Schöpfungen fort. Diese Zeit zeichnet sich durch eine reiche Fülle starker gleichwertiger Talente aus, Platen, Rückert, Chamisso, Uhland, Immermann, Grillparzer, Grabbe.

Bei Platen und Rückert kommt der neue Geist des äußerlichen Formalismus am deutlichsten zum Ausdruck. Und es ist gewiß charakteristisch, daß er von vornherein so durchaus nachahmend-eklekticistischer Natur ist und

Digitized by Google

ohne jeden Sinn und Verständnis für alles Künstlerisch-Individualistische, für das Besondere jeder Zeit-, Volks- und Rassenpoesie, seine Formen aus aller Herren Länder zusammenstiehlt. Antike und romanische Renaissanceformen, persische und arabische, mit deutsch-volkstümlichen bunt gemischt, ergeben jetzt eine artige Musterkarte. Mit der rechten Hand schreibt Platen Ghasele, mit der linken sapphische und alkäische Oden, und noch viel bunter geht es bei dem kosmopolitischsten unserer Poeten zu, dem keckſten aller Verstechniker, dem Seiltänzer aller Seiltänzer, Friedrich Rückert, der wie ein Schmetterling aus allen Blüten der Weltlitteratur Nahrung saugt. August Graf von Platen (1796-1835) hat als der Zielbewußtere, als der einheitlichere und in sich mehr abgeschlossene, deutlich seine formalen Tendenzen zum Ausdruck bringende Poet mehr Schule gemacht als Rückert. Vor allem wirkte er durch seine antikisierenden Bestrebungen. Unter den Helleniſten unserer neueren Litteratur ist er der orthodoxeste, und er bringt als solcher das eigentliche Wesen des helleniſtischen Klassicismus am deutlichsten zum Ausdruck. Er, nicht etwa Goethe, Schiller oder Hölderlin, führt diesen zu seiner Höhe herauf. Bei ihm tritt auch der geistige Hellenismus ganz hinter den formal technischen zurück. Die sklavische Nachahmung antiker Metra, die bei jenen noch in bescheidenen Grenzen sich hält, nimmt einen beherrschenden Charakter an. Daneben legt er, wenn er vor allem auf die Reinheit des Reimes dringt, die äußerlichsten Auffassungen von dessen Wesen und Bedeutung an den Tag. Noch wird heute von fast allen unseren Litteraturgeschichten Platen als ein großes Formgenie angepriesen, während er in der That unter den Dichtern der Neuzeit wohl

Graf Platen.

das geringſte Gefühl für den Rhythmus beſaß. Mit ſeinen metriſchen Beſtrebungen ſtand er in einem tiefen Gegenſatz zu dem Geiſt der deutſchen Sprache und der deutſchen Metrik. Er hat dieſen gar oft Gewalt anthun müſſen und in ſeinen antikiſierenden Oden öfter ein wüſt-unverſtändliches Altphilologendeutſch geſchrieben. Als echter Helleniſt ſucht er vor allem eine glänzende Bildlichkeit des Ausdrucks und wirkt mehr durch plaſtiſche Sinnlichkeiten als durch muſikaliſche Töne, mehr durch Phantaſie- als

Friedr. Rückert.
Nach einer Lithographie von W. Devrient.

Gefühlskraft. Und ſo ſteht er denn auch mit ſeinem geiſtesklaren Weſen und ſeinen liberalen, religiöſen wie politiſchen Anſchauungen der myſtiſchen und katholiſch-frömmelnden Romantik feindlich ablehnend gegenüber. Aber in ſeinen ſatiriſchen Komödien, die er dem Ariſtophanes nur allzuſehr nachäffte, kommt er doch ebenſowenig wie Tieck über das kleine aus dem Tag geborene Litteraturgezänk heraus.

Nicht ohne Staunen ſteht man vor einem ſo ekleticiſtiſchen Genie, wie dem Friedrich Rückerts (geboren am 16. Mai 1788 zu Schweinfurt, geſtorben am 31. Januar 1866). Mit jedem neuen Tage erſcheint er in

einem neuen bunten Maskenanzug und auch Platens formales Virtuosentum stellt er in den Schatten. Dieser ist wesentlich nur ein Formenekleticist, aber in seiner geistigen Persönlichkeit eine einheitlichere und abgeschlossenere Natur, während Rückert auch in dieser Hinsicht sich jedem Fremden aufs wunderbarste anpaßt. Bei jenem herrschen die klassicistischen Elemente entschieden vor, bei diesem fließt Klassicismus und Romantisches, Germanisches, Romanisches, Antikes und Orientalisches gleichwertig zusammen. So ist seine geistige wie künstlerische Welt die vielseitigste und umfassendste, aber nirgendwo eine originale, eine weiterbauende. Die reinsten und seelenvollsten Klänge einer echt heimisch-volkstümlichen Lyrik mischen sich mit den fremdartigsten Weisen, und aus der Welt naiv-gläubigen Christentums gelangen wir plötzlich unter indische Brahmanen und persische Sufis.

Ludwig Uhland.

Die deutsch-nationalen Bestrebungen der Romantik werden vor allem von einem Kreise schwäbischer Dichter fortgeführt, die sich um Ludwig Uhland (geb. zu Tübingen am 26. April 1787, gest. 13. November 1862) scharten und deren Können sich in diesem, sowie in Justinus Kerner (1786-1862) und in dem jüngeren Eduard Mörike (1804 bis 1875) am glänzendsten offenbart. Geringere Talente gesellen sich hinzu: Gustav Schwab, Gustav Pfizer, Karl Mayer, Hermann Kurz und andere, auch Wilhelm Waiblinger, der am meisten nach Platen sich hinneigt, mag um der Landsmannschaft willen ihnen zugezählt werden. Doch kommt der deutsche Geist mehr als Gesinnung und Tendenz, denn im künstlerischen Ausdruck zur Geltung. Sie lehnen sich an das Volksliedmäßige an, aber auch der Klassicismus, namentlich wie er sich in Schiller verkörpert, übt starken Einfluß aus. Und nicht nur aus diesem Klassicismus, sondern auch aus ihrer Verehrung des Mittelalters und der mittelalterlichen Kunst haben sie besonders reiche romanische Elemente übernommen. Diese schwäbische Poesie ist eine durchaus kluge und klare Poesie von deutlichen Ideen und von festen Formen. Die reinen ästhetischen Bedürfnisse der Hochromantiker sind ihnen schon mehr abhanden gekommen. Die Gesinnung gewinnt bereits die Übermacht und läßt das Künstlerische zurücktreten. Im allgemeinen aber

herrscht noch jene feine Ausgeglichenheit zwischen dem Künstlerisch-Geistigen und Künstlerisch-Sinnlichen, zwischen einer rein ästhetisierenden und einer dem Lebenswirklichen zugewandten Poesie, wodurch die Klassik sich auszeichnet. Nur fehlt die Größe des Geisteslebens, der Schwung und die Fülle der Ideen, und wenn wir es in Goethe und Schiller mit großen Menschheitsführern zu thun haben, stehen wir hier vor tüchtigen, ernsten und liebenswürdigen Männern, die aber doch nicht hoch über das Durchschnittsmaß hinausreichen. Darum hat auch die Kunst etwas Enges, bei allem Eklekticismus doch etwas Einförmiges an sich. Die Platen und Rückert suchten und wollten noch immer formale Erneuerungen, wenn sie auch nur von außen her, nicht von innen heraus sie finden konnten, — bei den Dichtern der schwäbischen Schule steht aber auch die Formentwickelung bereits still. Die glatte und korrekte Verssprache gewinnt die Übermacht, und glatte, korrekte Gesinnungen, welche zu gemeingiltigen geworden sind, kommen in ihr zum Ausdruck. Vaterländische Begeisterung und innige Liebe zum deutschen Wesen zeichnet Uhland und seine Mitstrebenden aus. Sie singen vom deutschen Frühling und vom deutschen Wein, vom deutschen Land und von deutscher Liebe. Sie versenken sich in die Geschichte unseres Volkes, insbesondere noch ihrer schwäbischen Heimat, und haben die Helden der Vergangenheit wieder zu einer lebendigeren Erinnerung erweckt. Den Göttern Griechenlands, welche der Klassicismus zuweilen etwas schroff denen des Christentums entgegenstellte, haben auch sie ihre Verehrung entgegengebracht; aber sie milderten ihr heidnisches Wesen und versöhnten sie mit den Göttern der christlich-germanischen Romantik. Neben der Burg und dem Dom des Mittelalters ist bei ihnen auch Raum für ein antikes Tempelchen, und ihr eklekticistischer Geist findet, daß man dort wie hier beten kann.

Den Schwaben nahe steht Wilhelm Müller (1794—1827), dessen Lyrik sich eng an das Volkslied anlehnt und den deutsch-volkstümlichen Geist der Romantik mit am schärfsten zum Ausdruck bringt. Und Müller steht wieder in näherer Verwandtschaft zu dem Schlesier Joseph von Eichendorff (1788—1857). Bei den Schwaben umgiebt uns die Welt des protestantischen Pfarrer- und Lehrerhauses, des Humanismus und Klassicismus, vernunftvoller Klarheit und Deutlichkeit. Eichendorff ist eine fromm-gläubige katholische Natur und von hellenistischen Einflüssen fast ganz frei. Er ist Vollromantiker durch und durch, der eigentlichste Jünger der Brentano und Arnim. Nur daß er nicht wie diese sich ins Traumhafte, ins Barock-Wunderliche und Gespenstische verliert. Und um dieser Verständlichkeit willen hat er bei unserem Volke besser Eingang gefunden als jene, obwohl er eintöniger ist als sie und nicht so eigenartig. Oder gerade deswegen. Uhland und die Schwaben glänzen vor allem im Episch-Lyrischen, in der Ballade u. s. w., und sie üben große

Digitized by Google

ſtoffliche Reize aus, Eichendorff hingegen iſt reiner Lyriker, und dieſe Lyrik fängt an, ganz in ätheriſche Düfte ſich aufzulöſen. Sie ſcheidet nicht nur das geiſtige Leben, ſondern auch alles roher Stoffliche aus. Sie verliert ſich in ein paſſives Gefühlsleben und wird zur reinen Stimmungslyrik, die mit weichen, wie aus der Ferne herüberklingenden Tönen und mit halb verſchwommenen, wie von ſilbrigen Mondlichtnebeln übergoſſenen Bildern uns umgaukelt.

Nach einer Lithographie von W. Devrient.

Dieſer zerfließenden Poeſie hochromantiſchen Charakters hält der aus franzöſiſchem Blut ſtammende **Adalbert von Chamiſſo** (1781 bis 1838) das Gleichgewicht. Vieles hat er mit den Schwaben gemeinſam. Den großen Sinn für das Inhaltliche der Kunſt, für ſtoffliche Reize, Handlungen und Vorgänge, für Balladen und lyriſch-epiſche Erzählungen, für gute Kompoſition und eine klare Formſprache von edler und ſchöner Bildung, welche die beſtechenden Wirkungen des ausgeprägten, des Platen-Rückertſchen Formalismus verſchmäht. Er iſt wie jene ein durch und durch verſtändiger Geiſt. Dem Hellenismus ſteht er fremder gegenüber, aber dafür herrſcht um ſo mehr Romanismus neben dem Germaniſchen bei ihm vor. Und wenn er nicht nach Griechenland herüber blickt, ſo halten auch nicht die Zauber des Mittelalters ſeinen Geiſt gefangen. Er läßt am meiſten von dem realiſtiſchen Geiſt verſpüren, der feſt in der Gegenwart wurzelt und an den Kämpfen des modernen Lebens teilnimmt. Stachlicht-

Satiriſches, Humoriſtiſch-Komiſches und Sozial-Tendenziöſes, der Geiſt der folgenden Periode dringt ſchärfer bei ihm hervor. Auguſt Kopiſch (1799 bis 1853), Franz von Gaudy (1800-1840), wohl auch Robert Reinick (1805 bis 1852) kann man in ſeine Nähe gewiſſermaßen als Schüler ſtellen, welche einzelne kleinere Gebiete ſeiner Poeſie mit geringerer Kraft weiter bebauen.

Ad. v. Chamiſſo.
Nach einer Lithographie von W. Devrient.

All die Genannten ſind in erſter Reihe Lyriker und halten die Vorherrſchaft der Lyrik über die anderen Gattungen aufrecht. Die epiſche Verspoeſie erzeugt nur Minderwertiges, wie Ernſt Schulze's „Bezauberte Roſe“ und die trockenen Sachen der Öſterreicher Ladislaus von Pyrker (1772—1847) und Egon Ebert (1801—1882). Die Unterhaltungsbedürfniſſe der Menge beſtritten damals die Proſaerzählungen eines Zſchokke (1771—1848), des ſchlüpfrig-pikanten Clauren und des friſchen,

liebenswürdigen Schwaben Wilhelm Hauff (1802—1827), der den geſchichtlichen Roman Walter Scott'ſchen Stiles für Deutſchland begründete. Aber ſeine Nachahmung bleibt doch an der Oberfläche. Zur Höhe einer großen Kunſt ſtreben nur die Romane Karl Immermanns, geboren am 24. April

Karl Immermann.
Nach einer Lithographie von W. Devrient.

1796 zu Magdeburg, geſtorben am 25. Auguſt 1840, empor. „Wir ſind, um mit einem Wort das ganze Elend auszuſprechen, „Epigonen“ und tragen an der Laſt, die jeder Erb- und Nachgeborenſchaft anzukleben pflegt“, ſagt er in ſeinem Roman, der das geſperrte Wort zum Titel hat. Und keiner hat ſo ſchwer dieſe Qual des Epigonentums empfunden wie Immermann. Aber auch er ringt vergebens, das Joch von ſich abzuſchütteln.

Er ist am wenigsten Formalist wie Platen und Ästheticist wie die Hochromantiker. Er strebt zum Innerlichsten vor und fühlt am lebendigsten den Wert des Großgeistigen in der Goethe-Schiller'schen Dichtung. Deren Totalkunst möchte er fortsetzen. Er entwirft Romane im mächtigen Stil des „Wilhelm Meister", er schreibt große historische Tragödien und Ideendramen, er versucht sich in kräftig-männlicher Lyrik. Aber sein starker Wille versucht vergebens, von einem abgegrasten Acker zu weiden. Die Zeit hat nichts Neues geboren, das er neu gestalten kann. Er kann sich nicht der Überlegenheit der großen Vorgänger erwehren. Bald schielt er nach Shakespeare hinüber, bald nach Calderon und bald nach Goethe und Schiller, bald nach dem Klassicismus und bald nach der Romantik, bald nach dem Kosmopolitischen und bald nach dem Deutsch-Nationalen und Kernhaft-Volkstümlichen. Er flüchtet vor der Gegenwart in die romantische Märchenwelt und klammert sich dann wieder, wie Chamisso die nächste Zeit des Realismus vorbereitend, eng an das Moderne und Gegenwärtige. Er sucht die Poesie des tiefsten und mächtigsten Geisteslebens und möchte doch auch an den ästhetischen Spielereien der Zeit teilnehmen. Dann durchzieht auf einmal der flaue Theegeruch aus den Salons der romantischen Schöngeisterei seine Werke, und wie die Tieck und Platen vergeudet er seine Kraft im litterarischen Klatsch.

Die Immermann'schen Dramen blieben dem Theater fern, das wie zu allen Zeiten so auch in dieser Zeit von der Alltäglichkeit beherrscht wurde, von Clauren und dann von dem nüchtern-hausbackenen Ernst Raupach (1784—1852), der im zweiten Viertel des Jahrhunderts große Bühnenerfolge erlebte. Engbrüstige Talentchen, wie Michael Beer, Eduard Schenk und der liebenswürdige, schlicht-populäre Ludwig Holtei (1797—1880), bereiteten aus dem Wein der Romantik durch reiche Wasserzugüsse ein mildes Tränkchen, wie es der schwache Magen des Publikums vertragen konnte. Vergebens machte Immermann den Versuch, das Theater zu reformieren und es ausschließlich in den Dienst idealer, künstlerischer Aufgaben zu stellen. Wohl leuchtete die Düsseldorfer Bühne unter seiner Leitung kurze Zeit lang als Musterbühne allen anderen voran und zog die Aufmerksamkeit von ganz Deutschland auf sich; aber rasch erlosch auch dieses Licht wieder. An der Spitze der norddeutschen Bühnen stand noch immer das Berliner Nationaltheater, das sich in ein eigentliches Hoftheater verwandelte, als nach dem Tode Ifflands Graf Brühl 1815 die Leitung übernahm, und 1828 folgte diesem der Graf Redern, der bis 1842 regierte. Unter Brühl, dem Goethebewunderer und Goetheschüler, eroberte sich der Weimarer Stil das Berliner Schauspielhaus. Das Ehepaar Wolff, Pius Alexander und Amalie, welches am korrektesten die klassicistische Schauspielkunst verkörperte, siedelte von Weimar nach Berlin über. Die eigenartigste Erscheinung aber war dortselbst Ludwig Devrient (1782—1832), in dessen Adern

Digitized by Google

das Blut der Romantiker wallte, und welcher den Dämonismus dieſer Poeſie, ſowie ihren bizarren Äſtheticismus in realiſtiſch-ſcharfen Charaktergeſtalten zur Geltung brachte. Die höchſten tragiſchen Aufgaben bewältigte er freilich nur in ſeinem „Lear“ und „Franz Moor“. Der Heldendarſteller **Ferdinand Eßlair**, die Zierde des Stuttgarter Hoftheaters, und **Auguſte Düring-Crelinger-Stich** vertraten in jener Zeit als glänzendſte Talente die deklamatoriſch-rhetoriſche Schule, welche ſich an Schiller herangebildet hatte.

Ludw. Devrient.
Nach einer Zeichnung von F. C. Gröger 1822.

Auch in die öſterreichiſchen Länder hatte ſich nach und nach der Geiſt der neuen Bildung immer weiter ausgebreitet und einen edleren Geſchmack heranwachſen laſſen, welcher der neuen Poeſie mit Verſtändnis entgegenkam. Die öſterreichiſche Kulturwelt nahm wieder lebendigen und unmittelbarſten Anteil an den großen, geiſtigen Bewegungen der Zeit, und ſo gewann auch der Boden wieder Kraft, künſtleriſche Schöpfungen erſtehen zu laſſen. Der Dramatiker **Joſeph von Collin** (1772—1811), ein Schillernachahmer, iſt nach langen Jahrzehnten wieder die erſte, ernſtere Poetennatur ſüdoſtdeutſcher Herkunft. Bald darauf kommt der Mächtigſte, **Franz Grillparzer**, deſſen Thronſeſſel ein Ferdinand Raimund, der Lyriker und Dramatiker **Joſeph Chriſtian von Zedlitz** (1790—1862), Pyrker und Egon Ebert umſtehen.

Digitized by Google

Zugleich hatte das Wiener Burgtheater einen großartigen Aufschwung genommen und überholte unter der dramaturgischen Leitung Schreyvogels damals wohl alle anderen europäischen Bühnen. Ausgezeichnete Schauspieler unterstützten ihn: Anschütz, Löwe, Costenoble und die vielleicht genialste und mächtigste der deutschen Schauspielerinnen überhaupt, Sophie Schroeder (1776—1868), welche im Naturalismus der Hamburger fußte, aber von da aus nicht nur zum höchsten, tragischen Dämonismus emporstieg, sondern auch zu der ganzen, geistigen Vornehmheit und der edlen Würde der Weimarer Schule. Auch die Wiener Volkstheater, die alten Heimstätten des Hanswurstes, sahen große Tage. Mit den Zauber- und Märchenpossen des ausgezeichneten Komikers Ferdinand Raimund (1790—1836) hielt eine sonnige Poesie selbst hier ihren Einzug, eine Poesie von schlichter Volksschulenbildung, welche doch mancherlei künstlerische Reize und Geheimnisse des Romanticismus in sich einschloß und dem Verständnis einer großen Menge nahebrachte. Wien, die Stadt der Musik, der frohen Sinnlichkeiten, das Capua des damaligen Deutschland, verstand den weichen, träumerischen Ästheticismus der romantischen Poesie überhaupt besser als den herberen Klassicismus. Der Calderonkultus der Zeit hatte hier seinen Hauptsitz aufgeschlagen. Aber Franz Grillparzer (geb. am 15. Januar 1791, gest. am 21. Februar 1872) fand von Calderon wieder nach Lope de Vega zurück. In diesen Jahrzehnten des Eklekticismus hat sich doch keiner so wie er seine Eigenart und Selbständigkeit zu bewahren gewußt, keiner hat so die bunt-verschiedenfachen Eindrücke, die damals verwirrend auf jeden einstürmten, aufnehmen und von sich abzuwehren gewußt, keiner aus so innerlich-einheitlichem Organismus heraus geschaffen. Grillparzer besitzt nicht das Stark-Aktive und Männliche, fremde Individualitäten sich zu unterwerfen, sondern mehr eine scheue, mimosenhafte Natur, die instinktiv fühlt und von sich abwehrt, was ihr immerdar etwas Fremdes bleiben muß und ihr das Gefühl nur verwirrt. Shakespeare verhält er sich von vornherein spröde gegenüber, um sich dafür desto inniger an die Spanier anzuschließen. Aber die frische Natürlichkeit, die Naivetät Lope de Vega's sagt ihm besser zu als das berauschend Üppige und Künstliche der Calderonischen Poesie. Aus der gespenstischen Welt des Schicksalsdramas findet er sich bald wieder heraus und gelangt mit seinem Sinn für das Einfache und Schlichte zuerst zum Hellenismus hin, dem er die weichste Form verleiht. Seine Kunst der plastischen Gestaltung aber empfindet auch tief die malerischen Farbenfreuden der Romantik, und zarter und harmonischer hat sich das Klassische und Romantische nirgendwo verbunden. Das Grillparzer'sche Drama steht am nächsten dem Goethe'schen Drama. Er besitzt manches von dem Allerbesten der Goethe'schen Kunst: deren wunderbares, tiefstes Naturgefühl, deren feinen, psychologischen Sinn und eine besondere Delikatesse in der Darstellung der Frauenseele. Das

Digitized by Google

große, theatraliſche Temperament Schillers fehlt gewiß; vielmehr geht er allem Lauten und Lärmenden, allem Pathetiſchen und Deklamatoriſchen aus dem Weg, und auch das brennend Phantaſievolle und Dämoniſche der

Franz Grillparzer

Kleiſt'ſchen Dichtung ſucht er nicht. Im Künſtleriſch-Sinnlichen ſteht er hinter dem märkiſchen Dramatiker wohl zurück, aber übertrifft ihn im Künſtleriſch-Geiſtigen, im Ideellen. Wenn auch Grillparzer kein leidenſchaftlicher, kein großer Frager und Welträtſellöſer iſt, ſo prägt ſich doch in ſeinem Antlitz ein Zug ernſter Beſchaulichkeit aus; ſtill grübelt er in

sich hinein, und ein Hamlet'sches Wesen steht ihm nicht fremd. Er bleibt nichts weniger als im Ästheticismus und Formalismus befangen.

Ästheticismus und Formalismus aber, die großen Mächte dieser Zeit, standen vor allem der gesunden Weiterentwickelung des germanischen dramatischen Stiles im Wege, dessen Grundwesen Shakespeare und die Dichter des Sturmes und Dranges zur Anschauung gebracht hatten. Seiner innersten Natur nach widerstrebt er ja allem, das bloße, äußere Form ist, und zu künstlich-theatralischen Formen hatte selbst Schiller greifen müssen, um den in Wahrheit undramatischen Geist dieser ganzen Litteraturperiode zu überwinden. Eben um dieses undramatischen Empfindens willen mußte der germanische Stil, der so treu und unverhüllt das Geistige wiedergiebt und dessen rücksichtslose Verkörperung vorstellt, aus der Kunst wieder weichen. Diese bedurfte der Nachhilfe durch technische Raffinements, weil sie sonst gar zu rasch ihr eigenstes, ihr lyrisches Wesen verraten hätte. So gehörte denn auch der wild-geniale und kraftvolle Chr. Dietrich Grabbe (1801—1836) zu denen, die zur unrechten Zeit kommen und tragisch zu Grunde gehen, weil sie sich so schlecht anzupassen wissen, weil die Zeit nicht für ihre Entwickelungsform reif ist. Grabbe und der jüngere, früh verstorbene, ihm naheverwandte Georg Büchner (1813—1837) halten in dieser Zeit des tollsten Formenekleticismus und des buntesten Stilwirrwarrs, da wieder Hellenisches, Französisches, Italienisches, Spanisches, Persisches und Indisches durcheinanderfließt, allein die Erinnerungen an den germanischen Naturalismus und dessen „formlosen" Stil wach. Reifes konnte Grabbe natürlich nicht schaffen. Es fehlte am Raume und Luft zu seiner Entfaltung. Und so blieb das Beste bei ihm in den Plänen stecken. Aus dem genialen Wüsten kommt er nicht heraus. An seinem Grabe aber stehen das deutsche Volk und die deutsche Litteraturgeschichte und schmälen vereint auf den Trunkenbold, der nicht das schöne Maß der Goethe und Schiller zu finden wußte. Das deutsche Volk und die deutsche Litteraturgeschichte jedoch machen es dem deutschen Dichter vor allem schwer, daß er zu diesem schönen Maße hingelangen kann.

Digitized by Google

Die Romantik des germanischen Auslandes.

Die englische Romantik. Ihr Charakter im Verhältnis zu der deutschen. Größere Stärke der realistischen Elemente. Walter Scott und die Entstehung des bürgerlich-realistischen Geschichtsromanes. Wordsworth. Southey. Coleridge und der englische Ästheticismus. Thomas Moore. Die revolutionäre Romantik und die immoralistische Poesie. Lord Byron und der romantische Individualismus. Die Poesie des Weltschmerzes. Shelley und die idealistisch-klassicistische Romantik. Die geringeren Talente. Die Entstehung der nordamerikanisch-englischen Litteratur. Irving. Cooper. Bryant. Die Romantik: Hawthorne. Poe. Die Litteratur der Niederländer. Rückblick auf das 18. Jahrhundert. Der Nachklassicismus: Bilderdijk. Lennep und die romantische Richtung. Die nordgermanischen Länder. Die dänische Romantik. Oehlenschlaeger, Steffens, Winther, Andersen u. s. w. Die Schule der Phosphoristen in Schweden. Die gothische Schule und die nationalschwedische Romantik. Esaias Tegnér. Almquist. Runeberg.

Die letzte Entwickelungsperiode der europäischen Poesie hatte allein auf deutschem Boden eine völlige Ausreife erfahren. Und kein anderes Volk hatte die neuen Ideale des 18. Jahrhunderts so geistig vertieft, so auf ihren höchsten philosophischen und religiösen Ausdruck gebracht und in so reinen Kunstformen ausgestaltet. Die Dichtung des Auslandes mußte sich zunächst einmal aneignen, was hier Entwickelungsneues und Besonderes geschaffen war, und man kann sagen, daß bisher im 19. Jahrhundert noch immer nichts erzeugt worden ist, das entschieden darüber hinausgipfelte. Das Licht des deutschen Geistes strahlt nach allen Seiten aus, wie einst im 16. Jahrhundert das Licht der italienischen und ein Jahrhundert darauf das der französischen Bildung, und in seinem warmen Scheine sproßt überall Neues und Frisches hervor.

In England freilich konnte sich die weitere Entwickelung glatt und ruhig und ohne besondere große Revolution vollziehen. Von hier aus war ja zuerst die deutsche Kunst selber reformiert worden, daß sie den Mut fand, die französischen Fesseln von sich abzustreifen, und gemeinsam hatte man dort wie hier dasselbe gesucht, die Wahrheit und Natur, das Ursprüngliche und Volkstümliche, das Nationale. Der Geist des praktisch-nüchternen Alltäglichkeitsrealismus erhielt sich hier zunächst, der durch und

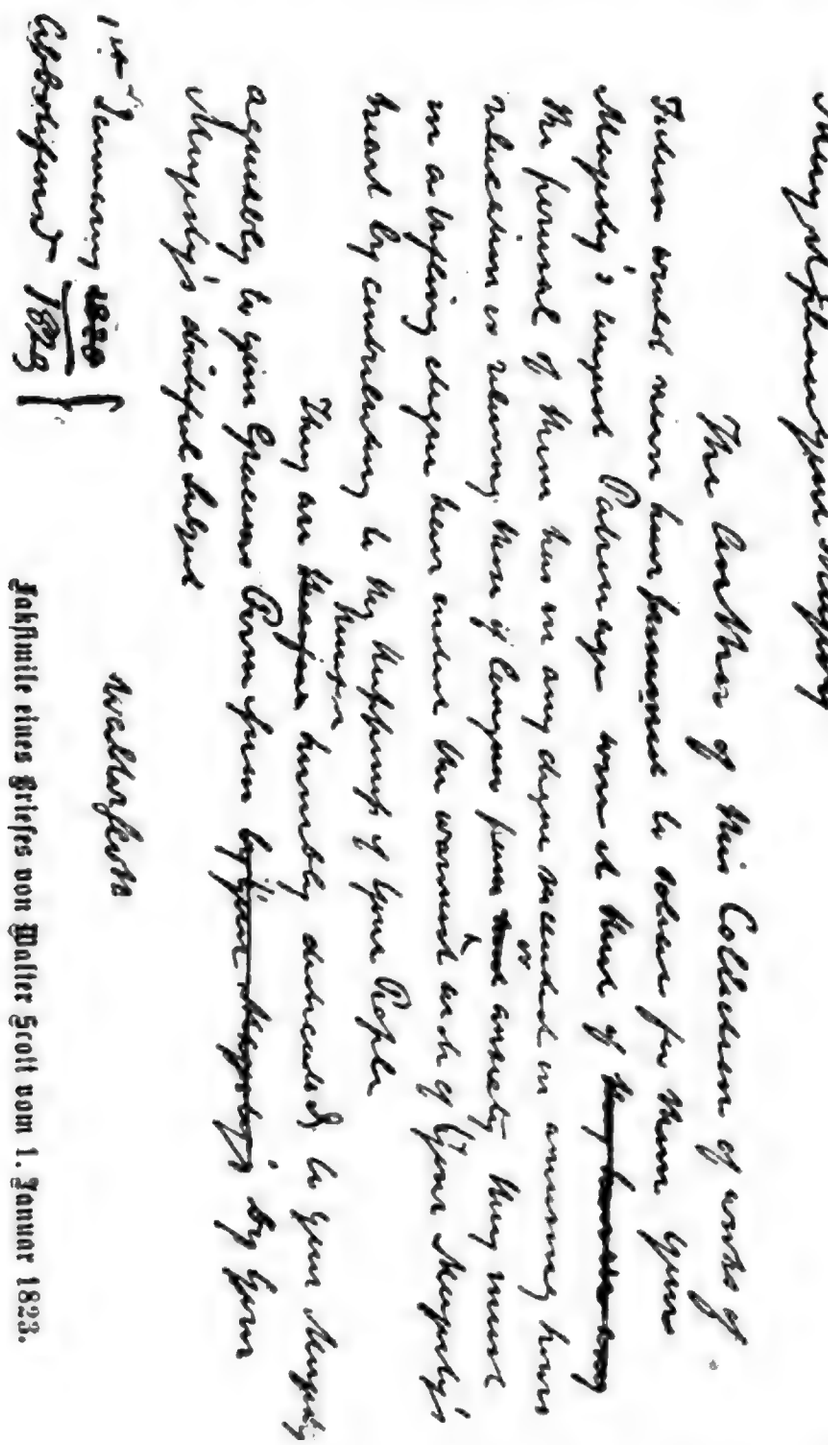
durch bürgerliche Geist, der auf das Nächste und das Nützliche sieht. Der Engländer war viel zu sehr Praktiker und Politiker, als daß er in so ideale Träume und in so ganz geistige Welten sich hätte verlieren können, wie der deutsche Dichter. Er sah nicht in dem Feuerschlund der französischen Revolution eine Welt von Hoffnungen versinken und fühlte sich nicht überall im Widerspruch zu den herrschenden Gewalten in Staat und Gesellschaft. Für ihn bedurfte es keines Hellas, zu dem er seine Zuflucht nehmen muß. England ist das Land des Glückes und des Ruhmes. Englands Boden allein betritt kein Heer Napoleons. Im langen Kriege bietet es dem Korsen überall die Stirn. Es ist unverwundbar, nach außen hin mächtig, wie kein anderes mächtig und reich. Und aus diesem Bewußtsein nationaler Macht und nationalen Reichtums erwächst eine behäbig-patricische Geschichtspoesie, welche an dem Werke der Macpherson und des Bischofs Percy weiterspinnt und der Gegenwart von den alten ruhmreichen Kämpfen der Vorfahren erzählt, und wie sich das Volk im Laufe der Jahrhunderte Stück für Stück die geistigen und materiellen Besitztümer errang, deren man sich jetzt erfreut, — all die schönen verbrieften und versiegelten Verfassungsrechte und Freiheiten u. s. w. Dieses Geschlecht, das so große Tage durchlebt und einen so gewaltigen Krieg gegen Napoleon ruhmreich übersteht, das stolz ist auf seine tapferen See- und Landsoldaten, auf Nelson und Wellington, hört auch gern von den großen Kämpfen und Kriegen der Vorzeit. Walter Scott, wie Robert Burns ein Schotte, am 15. August 1771 geboren und gestorben auf seinem Schlosse Abbotsford am 21. September 1832, schuf diese nationalpatriotische Geschichtsdichtung, die überall in Europa als etwas ganz Neues angestaunt und aufs eifrigste nachgeahmt wurde, besonders als Scott den Vers mit der Prosa vertauschte und statt der Verserzählung vielbändige, breite Prosaromane auf den Markt warf, der erste große Vielschreiber und Litteraturindustrialist des 19. Jahrhunderts. Das hatte Walter Scott von der deutschen Poesie schon gelernt: die rechte künstlerische Gestaltungsfreude an den Dingen selbst, den Sinn für das Sinnliche der Poesie. Und wenn er jetzt in großen Bildern die schottische Landschaft schildert, so ist sie kein Totes mehr wie bei den älteren, über das man philosophiert und moralisiert, sondern Hintergrund und Schauplatz großer Geschichtsereignisse. Scott schreitet über die Heiden und an den Seen nicht mehr wie ein englischer Sonntagsnachmittagsprediger dahin, sondern wie ein rechter altgermanischer freier Mann, der seinen Sitz und seine Stimme im Volksrat hat, der die Geschichte seines Volkes genau im Kopfe trägt und in den alten Büchern wohlerfahren ist. Er ist ein leidenschaftlicher Antiquitätensammler und weiß in allen alten Burgwinkeln vortrefflich Bescheid. Das Romantische an ihm ist vor allem die Freude an den alten Zeiten und der Vergangenheitskultus. Schwärmerische Sehnsuchtsempfindungen sind ihm durchaus fremd. Es ist die Romantik des bürgerlichen Patriciertums, welches wie der Adel etwas giebt auf Stamm-

Digitized by Google

bäume, Wappen und Familienchroniken. Der romantiſche Geſchichtsroman Scotts ſteht daher kraft ſeines durch und durch bürgerlichen Weſens im engſten Zuſammenhange mit dem bürgerlichen Familienroman des 18. Jahrhunderts. Nur daß dieſer die Sitten ſeiner Zeit, jener die der Vergangenheit ſchildern will. Aber dort wie hier kommt es vor allem auf Wirklichkeit, Echtheit und Treue der Schilderung an. Der Bürger hält auch jetzt ſeine alten Forderungen aufrecht, daß er von der Kunſt etwas lernen will. Der Roman ſoll ihm Geſchichtsunterricht erteilen. Und das iſt nun auch wirklich das Neue an dem von Walter Scott begründeten bürgerlichen Geſchichtsroman unſeres Jahrhunderts. Der alte ariſtokratiſche Roman, der Madame Scudéry etwa, war durch und durch idealer Natur, zielte gar nicht auf eine hiſtoriſche Wirklichkeitsdarſtellung hin und ließ ſich im großen ganzen daran genügen, dem Helden oder der Heldin irgend einen großen geſchichtlichen Namen beizulegen. Hier war noch alles vollkommen naiv und äußerlich. Scott aber will die Sitten und Zuſtände, die Verhältniſſe und Einrichtungen und die Menſchen der alten Zeit ebenſo richtig und genau ſchildern, wie es bisher der bürgerlich-realiſtiſche Roman nur in der Darſtellung der Gegenwart verſucht hatte. Unſere heutigen äſthetiſchen Forderungen an den hiſtoriſchen Realismus würden allerdings erheblich weiter gehen als die damaligen. Über Äußerlichkeiten kommt Scott noch nicht hinaus. Er ſchildert ſehr hübſch das Außenleben, er beſchreibt genau die Trachten und Koſtüme, die Gebäude und Einrichtungen, — aber in die alten Gewänder ſteckt er die Menſchen ſeiner Zeit hinein. Er läßt ſie reden und ſprechen, wie England zu Anfang unſeres Jahrhunderts redete und ſprach. Daß der Menſch einer anderen Zeit auch innerlich ein ganz anderer

Walter Scott.
Nach einer Zeichnung von Hicks geſtochen von A. H. Payne.

ist, hat er noch nicht erfahren. In die Seele einer Vergangenheitsperiode dringt er nicht hinein. Von einem psychologischen Geschichtsroman weiß er nichts. Auch das Hausbacken-Philiströse des alten bürgerlich-realistischen



Faksimile eines Briefes von Walter Scott vom 1. Januar 1823.

Familienromans hat er sich bewahrt; seine Helden und Könige haben nichts Großes und Imponierendes an sich, aber man lernt brave und tüchtige Gesellen kennen, und vor allem fühlt sich der Dichter in seinem Element,

wenn er seinem guten englischen Humor, seiner Freude am derben lustigen Spaß nachgehen kann.

An den Ufern der schönen Seen von Westmoreland und Cumberland lebten längere Zeit gemeinsam, verbunden durch Freundschaft und Verwandtschaft, drei Dichter, William Wordsworth (1770-1850), Robert Southey (1774—1843) und Samuel Taylor Coleridge (1772—1834). Äußerlich, wie unsere Litteraturgeschichte nur zu oft war, hat sie deswegen die drei, trotzdem sie innerlich sehr weit auseinanderstehen, zu einer Schule, zur sogenannten „Seeschule", zusammengefaßt. Wordsworth trägt in seiner Seele einen höchst platten Nützlichkeits- und Alltagsmenschen, einen echt-englischen Philister mit sich herum, und dabei ist er doch ergriffen von dem großen Hauch und Atem, der durch die deutsche Dichtung dahingeht, von dem deutschen Grüblersinn und Idealismus. Seine lyrische, lyrisch-epische und didaktisch-reflektive Poesie weist einen stark eklekticistischen Zug auf, und man findet in ihr bald etwas vom klassischen und bald etwas vom romantischen Wesen, Platt-Alltägliches und Erdentrücktes, ja selbst Mysticistisches. Er geht als Künstler durch und durch aufs Inhaltliche und ist nichts weniger als Ästheticist. Er will vor allem den Natürlichkeitsausdruck in der Dichtung. Aber er findet dabei nicht die Natur, wie sie die Goethe'sche Poesie verkörpert, sondern den Prosaismus. Robert Southey legte denselben Weg zurück, den auch so viele deutsche Romantiker gingen. Der rote Demokrat wurde Legitimist, der Freigeist bekehrte sich zum orthodoxen Glauben. Wie in der deutschen Poesie, so gelangen mit ihm auch in der englischen Poesie stärker die Phantasieelemente zum Durchbruch und zur Herrschaft. Geist

Robert Southey.
Nach einem Gemälde von Th. Lawrence gestochen von Beetwaard.

und Gefühl verkümmert, und dafür wird ein großes Feuerwerk angezündet, das mit bunten Farben und Flammen die Augen blendet. Die orientaliſche Märchen-, Zauber- und Wunderwelt leiht die Farbentöpfe dazu. Poetiſche Erzählungen aus Arabien und Indien, aus Spanien, Perſien und der Türkei, Griechenland und dem alten Mexiko, kurz aus den „intereſſanten Ländern", überſchwemmen die Litteratur. Und an der Spitze der engliſchen Orientreiſenden reitet Southey. Gleich hinterdrein folgen Moore und Byron. Die intereſſanteſte und bedeutendſte Erſcheinung unter den Männern der „Seeſchule" iſt doch wohl Coleridge. Er ward am ſtärkſten von der deutſchen Hochromantik befaßt und hat auch ihr eigentliches Weſen am tiefſten ergriffen. Er huldigt wie ſie dem reinen Äſtheticismus. Nicht was er ſagt, ſondern allein wie er es ſagt, regt auf. Faſt allein durch Klänge und Rhythmen weiß er das Grauſige, Finſtere und Entſetzliche zu geſtalten. Er iſt Viſionär, Myſticiſt und Traumpoet. Mit dem Verſtande kann man ihm ſchwer folgen, ſondern allein mit den Sinnen.

Thomas Moore

Wie Southey hat auch Thomas Moore (1779—1852), der zarteſte und liebenswürdigſte unter den engliſchen Poeten dieſer Zeit, in ſeinen Verserzählungen „Lalla Rookh" die bunte Farbenwelt des Orients als Schauplatz ſich ausgeſucht; aber es bleibt bei ihm doch nicht alles in prunkenden, äußerlichen Schilderungen ſtecken. Als Lyriker lehnt er ſich an die Weiſen der Volkspoeſie an. Süß und weich fließt ſeine Poeſie dahin, und ſie hat nichts Hartes, Finſteres, Herbes an ſich, weder im Inhalt noch in der Form.

Ebensowenig wie der Vergangenheitskultus Walter Scotts, so war auch diese romantische Schwärmerei für die orientalische Welt nicht eigentlich aus dem Welt- und Zeitflüchtigkeitssinn des deutschen Idealismus heraus geboren. In mancher Hinsicht hatte sie zunächst etwas von einer Luxuspoesie an sich. Sie schmückte das Heim des reichen, englischen Bürgers mit orientalischen Dekorationen aus, mit persischen Teppichen und indischen Shawls, mit exotischen Gewächsen, Geräten und Gefäßen, wie Walter Scott das Patricierhaus mit alten Waffen, Panzern und schweinsledernen Büchereinbänden ausgestattet hatte. Die Poesie des Reisens in fernen, fremden Ländern fand ihren Ausdruck darin, — die Poesie der englischen Kaufmannswelt, welche ihre Arme über den ganzen Erdball ausstreckte. Zu so hoher, philosophischer Weltbetrachtung wie der Deutsche erhob sich der Engländer im allgemeinen nicht, noch auch zu so reiner, ästhetischer Auffassung. Seine Kunst hat etwas Schwereres an sich und ist mehr belastet vom Druck des Alltäglich-Gewöhnlichen. Sie fußt mehr im Wirklichen und hält den alten, realistischen Geist fest. Dort wie hier hat die Zeit das Phantasieleben sich besonders stark entfalten lassen. Aber die deutsche Phantasiekunst trägt übersinnlichere Züge; sie träumt in Sehnsucht von einer höchsten Idealwelt, von den Inseln der Seligen, vom Reich des Schönen, vom Reich der Kunst. Auch die romantische Phantasiekunst der Engländer verläßt die nächste Wirklichkeitswelt. Denn sie kennt diese genügend. Der bürgerliche Realismus des 18. Jahrhunderts hat sie hinreichend geschildert, so daß ihr keine neuen Reize mehr abgelockt werden können. Sie strebt nach der Erforschung des noch Unbekannten, durch unenthüllte Geheimnisse Lockenden, nach einem neuen, reicheren und besseren Wissen. So ist der Scott'sche Roman ein Erzeugnis der Poesie und der Gelehrsamkeit und hat auf die Entwickelung der Geschichtswissenschaft großen Einfluß ausgeübt. Man denke zugleich an die weltlitterarischen Bestrebungen der Deutschen. Die künstlerische Phantasie geht bahnbrechend voran und bereitet eine große Zeit der Wissenschaften vor, der Naturwissenschaften, der geographischen Entdeckungen und Forschungsreisen, der Völkerkunde, der erweiterten Geschichtskenntnisse, der archäologischen Ausgrabungen, der Aufdeckung ägyptischer Pyramiden und assyrisch-babylonischer Denkmäler, der Entzifferung der Hieroglyphen und der Keilschrift, — eine große Zeit der Ingenieure und Techniker.

Die Dichtung der Walter Scott, Wordsworth, Coleridge und Southey trug im großen ganzen einen bürgerlich-konservativen Charakter. Sie blickte um sich und fand, daß alles gut und wohl eingerichtet war. Sie feierte das Bestehende, pries die herrschenden Zustände und gab den allgemein anerkannten Anschauungen Ausdruck. Sie sang national-patriotisch den Ruhm des Volkes. Auch Moore's liebenswürdige Natur hatte kaum etwas Revolutionäres an sich und brachte es nur zu einigen satirischen Anwandlungen und sentimentalen Klagelauten. Die tieferen und idealeren Naturen

Digitized by Google

aber erkannten die Schäden und Fäulniszustände der Zeit und lehnten sich in heftiger Empörung gegen die Gesellschaft auf. Nach Beendigung der Napoleonischen Kriege, in den Tagen der allgemeinen europäischen Reaktion, traten auch in England die Innenschäden grell ans Tageslicht. Träge und satte Friedenszeiten ließen die geistigen Kräfte erstarren. In den oberen Klassen herrschte ein wüstes materielles Genußleben, das besonders unter dem rohen Georg IV. skandalöse Formen annahm. Je mehr aber die Moral mit Füßen getreten wurde, desto mehr sprach man von ihr, desto mehr gelangte der typisch-englische „cant" zur Herrschaft, die Heuchelei und die Prüderie. Der Moralismus des 18. Jahrhunderts hatte seine lebendige ideale Kraft verloren. Er war zu einem starren, harten und äußeren Formen- und Regelwesen herabgesunken, und es gab jetzt neben einer kirchlich-religiösen auch eine moralische Orthodoxie, die jener vollkommen glich und wie sie auf Dogmen schwur. Auf die äußere Übung und Zurschaustellung der Sittlichkeit kam es mehr an, als auf das wahre, tiefe und innere sittliche Fühlen. Wie einst gegen den kirchlich-religiösen Orthodoxismus immer wieder große Ketzerbewegungen ausgebrochen waren, so treten jetzt im 19. Jahrhundert gegen den herrschenden Moraldogmatismus stets von neuem Ketzer auf, die, wie ihre alten Vorgänger, auf kirchlich-religiösem Gebiete die eigentlich-idealen, sittlichen Anschauungen vielfach besser als die Orthodox-Gläubigen vertraten, und statt des Zwanges die Freiheit, den Individualismus und die eigenpersönliche Erforschung des Wesens der Moral suchten: die „Immoralisten", die „Sataniker". Wir sind ihnen schon in Deutschland, in den Tagen des Sturmes und Dranges und der Romantik begegnet. In England aber, wo sich der puritanisch-heuchlerische Moralismus am schroffsten ausgebildet hatte, kam es zu den heftigsten Zusammenstößen. Der Kampf gegen den „cant" bildet ein großes Thema der Byron'schen Poesie, und Byron zur Seite steht als Sekundant Shelley.

In Lord Byron (22. Januar 1788 bis 19. April 1824) findet der Subjektivismus und Individualismus der Romantik seinen schärfsten und kraftvollsten Ausdruck. Das germanische Herrenbewußtsein hat ihn, wie kaum einen anderen, im Leben und Dichten geleitet. Wie sein Manfred erkennt er nichts über sich selber an und widersteht in der strengen Unabhängigkeit seines Ichs Gott ebenso wie der Hölle. Zu diesem Stolz gesellt sich das leidenschaftlichste und feurigste Temperament, das wie ein Vulkan in fortwährenden Explosionen ausbricht und dem es am wohlsten ist in Stürmen und Unruhen, in Kämpfen, Leiden und Schmerzen. So ist er der geborene Revolutionär, der entschlossenste Gegner alles dessen, was nach Zwang und Herrschaft aussieht, in Staat und Gesellschaft. Er richtet sich auf gegen die reaktionären und absolutistischen Bestrebungen der Restaurationszeit und wird zum glühenden und begeisterten Freiheitssänger, zum politischen Tendenzdichter, der den Unterdrückern der Völker, den Tyrannen

Digitized by Google

Byron

Nach einem Gemälde von R. Weſtall, geſt. von Robinſon.

und aller Tyrannei in bekanntem Stile flammende „Parlamentsreden“ ins Geſicht ſchleudert. Die Myrten preiſt er, unter denen Harmodius und Ariſtogiton ihre Schwerter verbargen. Und er greift den moraliſchen Orthodoxismus an. Mit ſcharfen, gewaltigen Pfeilen überſchüttet dieſer blutigſte und beißendſte Satiriker eine verdumpfte und engherzige Geſellſchaft der Heuchelei, Scheinfrömmelei und Bigotterie. Der „Don Juan“ iſt das Gedicht, in dem er alles zuſammengetragen hat, was er in dieſer Hinſicht an Waffen beſaß, ein Epos, in dem faſt jede Zeile ein wilder Hohn, jeder Vers ein gellendes Auflachen, zerreißender Spott iſt. Je mehr die Geſellſchaft gegen ſeine Verworfenheit wütet, deſto mehr kitzelt es ihn, den Verworfenen, den Sataniſchen zu ſpielen und ſich mit den Laſtern zu brüſten, ſeinem ſtarken Sittlichkeitsgefühl einen ſcheinbar unſittlichen Ausdruck zu geben. Aber hier bleibt der Dichter nicht ſtehen.

Er dringt, wie alle die größten Künſtler, zu den letzten Welträtſeln vor und ſucht, wie es die deutſche Poeſie der letzten Zeit gethan hatte, die höchſten Probleme der Menſchheit zu geſtalten. Mit dem großen Individualiſten Goethe ringt der engliſche Individualiſt um die Palme. Aber da zeigt ſich das Untergeordnete ſeiner Natur, das Einſeitige und Verengte des Romanticismus. „Die Kunſt iſt Subjekt und Objekt“, hatte Goethe geſagt; bei Byron war ſie nur noch Subjekt. Goethe hatte das Leiden zu überwinden geſucht; er war alles andere, nur kein deutſcher Metaphyſiker und Dogmatiker. Byron iſt noch immer das Kind des Zeitalters der ſpekulativen Philoſophie. Jener will das Objekt ſtudieren und liebevoll giebt er ſich ihm hin, um die Natur erſt einmal kennen und erkennen zu lernen, dieſer ſtellt ſich ihm als ſelbſtherrliches Ich ſchroff entgegen, kritiſiert es und verwirft es. Um dieſelbe Zeit ungefähr, als Schopenhauer die peſſimiſtiſche Weltanſchauung philoſophiſch begründete, gab ihr Byron in ſeinen dramatiſchen Schöpfungen „Cain“ und „Manfred“ dichteriſche Geſtaltung. Sein Individualismus kennt der nackten Thatſache des Todes gegenüber keine Zufluchtsſtätte. Es fehlt ihm alle Beziehung zur Außenwelt. Das Ich empfindet aufs bitterſte die herrſchenden Zuſtände. Aber es iſt zu ſchwach, dieſe, wenn auch nur ideell, zu überwinden und zu beſeitigen. Der Idealismus bekennt ſich bankerott. Er beſitzt keine Hoffnungen mehr und die Träume vom Glück ſind ihm entſchwunden. Nur einen Wunſch giebt es noch: den des Todes, der Zerſtörung und Vernichtung. Der ſtarre Byron'ſche Subjektivismus führt auch künſtleriſch zur Zerſtörung der objektiven Welt. Wie die deutſche Romantik, ſo verliert auch die engliſche die Fähigkeit der dramatiſchen und epiſchen Geſtaltung. Alle Menſchen, die Byron ſchafft, haben ein eigentliches Leben nicht, ſondern ſind nur Schatten, welche ſeine Gefühle und Gedanken werfen, und es iſt nur eine ganz äußerliche Verkleidung, wenn ſeine Dichtungen in epiſchem oder dramatiſchem Gewande auftreten. Bei ihm iſt alles nur ein einziger lyriſcher

Lord Byron.
Nach einer Büſte von Bartolini geſtochen von Raff. Morghen.

Digitized by Google

Monolog, eine große feurige Parlamentsrede von großartiger Formvollendung, meisterlicher Komposition und durchhaucht von einer glühenden Leidenschaft. Seine deklamatorisch-rhetorische Poesie steht der Schiller'schen am nächsten, und wie diese geht auch sie mehr von der Idee als von der künstlerischen Erscheinung aus.

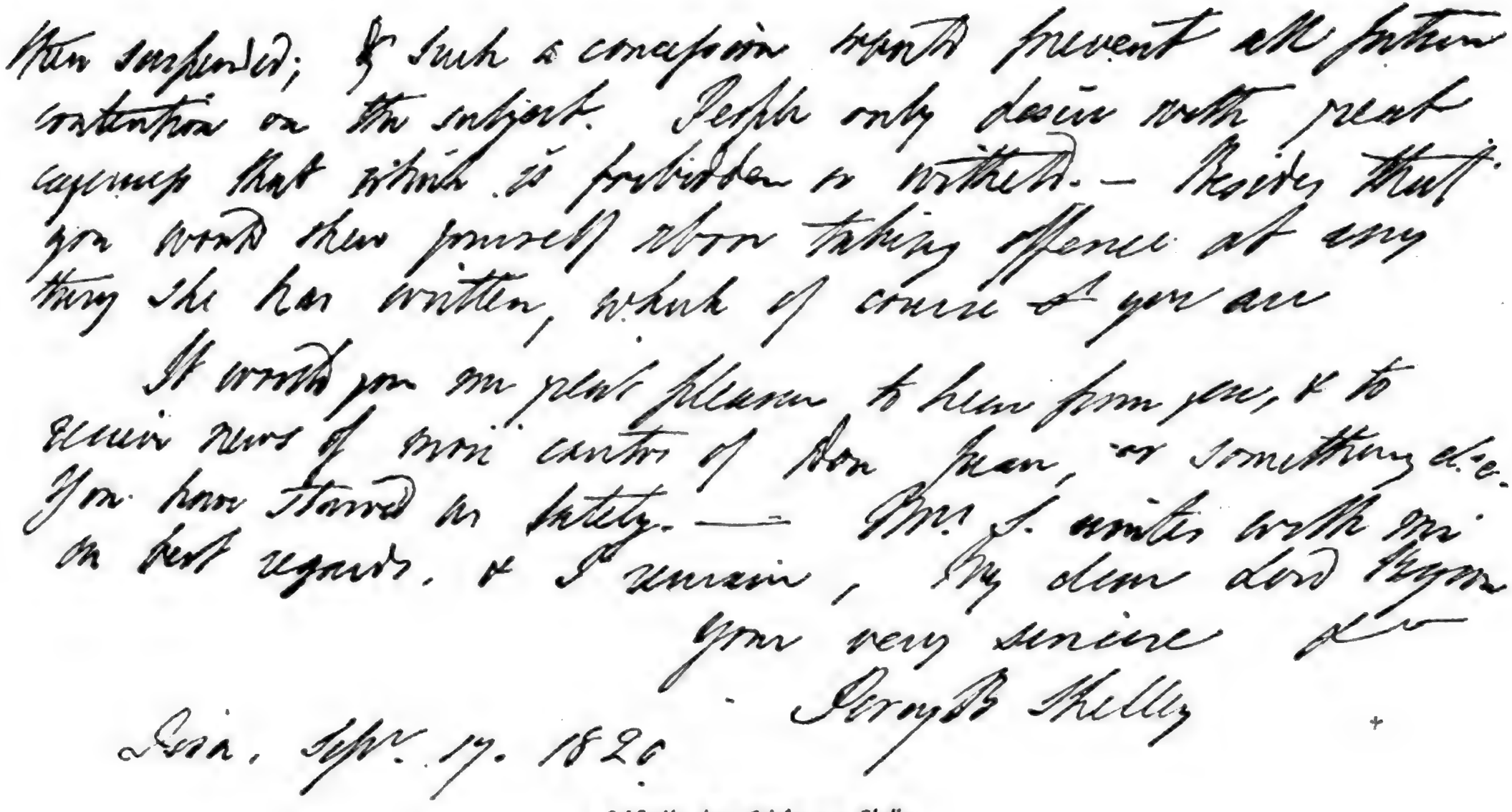
William Shelley.

Einen Zug der Abstraktion teilt sie mit der ihr nah verwandten, doch noch vergeistigteren Poesie Percy Byssshe Shelley's (4. August 1792 bis zum 8. Juli 1822), welche in gleicher Weise ganz in der Gestaltung des Innenlebens aufgeht, während die Außenwelt sich in Duft und Nebel auflöste. Wie die Byron'sche Dichtung, so steht auch die Shelley'sche um ihres tiefen philosophischen Wesens willen der deutschen Klassik am nächsten. Doch erinnert die Shelley'sche noch mehr an sie, zuerst durch ihren schwärmerisch-sehnsüchtigen Idealismus, der keineswegs bei dem Skepticismus und in der Verneinung stehen bleibt, sondern zu positiven Zielen zu gelangen sucht und ein versöhnendes Element in sich trägt. Shelley ist eine tiefgläubige, religiöse

Natur, die mit heißer Inbrunſt an ihren Erkenntniſſen hängt. Von allen Dichtern dieſer Zeit iſt er der entſchloſſenſte und radikalſte in religiöſer, in moraliſcher wie in politiſcher Hinſicht; ein Vorkämpfer des Atheismus, der ernſteſte Bekämpfer des Staates, der Ehe, der beſtehenden Einrichtungen, der herrſchenden Anſchauungen. Er iſt mit ſich ſelber vollkommen im Reinen, und ſeine Weltanſchauung eine durch und durch harmoniſche. Die Wirklichkeit ſteht in allzu ſchroffem Gegenſatz zu der Shelley'ſchen Idealwelt, und auch dieſer Dichter zieht ſich von ihr zurück und lebt in der Zukunft. Er betrachtet die Zuſtände aus den Ätherhöhen ſeiner Philoſophie. Um alles deſſentwillen ſteigt er nicht wie Byron in die eigentlichen Tageskämpfe hinab. Er beſitzt nicht deſſen ſatiriſchen Geiſt, Angriffsluſt und wilden Zorn. So manches bei Byron intereſſiert uns ſchon nicht mehr, weil uns die Verhältniſſe nicht mehr lebendig gegenwärtig ſind. Auch das Widerſpruchsvolle, Zerriſſene, das Leidenſchaftlich-Temperamentvolle dieſer Poeſie fehlt ihm. Während dieſe wie eine wilde rote zerſtörende Feuerflamme dahinlodert, leuchtet die ſeine in einem ruhigen und milden, verklärenden Glanze. Shelley ſteht neben Byron wie der milde, freundliche Melanchthon neben dem Berſerker Luther. Charakteriſtiſch in dieſer Zeit iſt, daß die helleniſierende Kunſt vor allem als die Trägerin der antichriſtlichen Weltanſchauungen, des religiöſen, politiſchen und auch des moraliſchen Liberalismus auftritt. Sie ſtellt dem Nazarenismus das Gebot der Weltfreude, des Rechtes der Sinnlichkeit und der Schönheit entgegen. Auch der Shelley'ſche Radikalismus nahm, als er ſich in künſtleriſche Geſtaltung umſetzte, reiche Elemente des helleniſchen Klaſſicismus in ſich auf, ſo wie er in Deutſchland ſich ausgebildet hatte. Reichere als irgend ein anderer unter den engliſchen Poeten. Denn ſeiner ganzen Natur nach konnte der deutſche Hellenismus jenſeits des Kanals zu keiner rechten Entfaltung kommen. Seit langem war hier das nationale Bewußtſein ein viel gefeſtigteres und kräftigeres. Der nationale Individualismus verhielt ſich dem Fremden gegenüber ſchroffer ablehnend, und der Engländer ließ ſich nicht ſo leicht von kosmopolitiſchen Anſchauungen hinreißen wie der Deutſche. Er haftete beſſer an der Erde und dachte mehr an das Praktiſche und Nützliche, als daß er den mit dem Hellenismus ſo eng verknüpften, weltüberfliegenden Idealismus des germaniſchen Brudervolkes vollkommen teilen konnte. Er ſtand auch ſeinem Shelley noch viel verſtändnisloſer als ſeinem Byron gegenüber. Die realiſtiſche Romantik begriff er beſſer als die idealiſch-klaſſiciſtiſche Romantik.

Um dieſe Häupter der litterariſchen Bewegung ſcharten ſich zahlreiche Talente: John Wilſon (1785—1854), ein Kunſtverwandter von Wordsworth, Leigh-Hunt (1784—1859), der Moore naheſteht, Charles Wolfe (1791—1821), Barry Cornwall (1790—1874), Felicia Hemans (1793—1835), die melodiöſe Sängerin chriſtlich-religiöſen Gemütslebens, Thomas Haynes Bayley (1797—1839), und der ausgezeichnetſte unter

Digitized by Google



Fakſimile eines Briefes von Shelley.

Digitized by Google

dieſen, der allzu früh verſtorbene John Keats (1796—1820), welcher ſich mit Shelley auf einem und demſelben Boden befindet und am meiſten an unſeren Hölderlin erinnert. Das eigentliche Bühnendrama dieſer Zeit ſteht ſchon auf keiner beſonderen litterariſchen Höhe mehr. Es muß genügen, wenn wir von den Theaterpoeten den geſchickten Tragiker James Knowles (1784—1862) mit Namen nennen.

In Nord-Amerika war inzwiſchen eine jüngere Schweſter der engliſchen Poeſie herangewachſen, die um dieſe Zeit aus den Kinderſchuhen heraustrat. In den Tagen der Kolonialzeit, als es galt, die erſten Kulturarbeiten zu verrichten und für die einfachſten Lebensbedürfniſſe zu ſorgen, als die Axt des Pioniers noch die neue Welt regierte, mit einem Schlage gegen den Baum des Urwaldes, mit dem anderen gegen den heranſtürmenden Indianer ausholte, — damals war natürlich für den Dichter und Denker noch kein Raum übrig. Auch hielten ſich die gewaltigſten und kühnſten unter dieſen Koloniſten, die finſteren Puritaner, die um ihres Glaubens willen von 1620—1640 ſcharenweis nach Neu-England auswanderten, und dann die milderen Quäker in Pennſylvanien für genügend mit Litteratur verſorgt, wenn eine Bibel auf dem Tiſch des Hauſes lag. Von den Tagen der Anne Bradſtreet, einer Zeitgenoſſin Miltons, bis in die Anfänge unſeres Jahrhunderts hinein giebt es nur eine Poeſie des unterſten tendenziös-didaktiſchen Dilettantismus, der allerhand patriotiſche, politiſche, ſatiriſche, moraliſche und chriſtliche Gedanken und Stoffe in Reime und Verſe brachte. Aus der Zeit der großen Befreiungskriege, in denen ſich die Kolonien vom Mutterland losriſſen und ein freies, unabhängiges Staatsweſen gründeten, ragt die patriarchaliſche Geſtalt Benjamin Franklins (1706—1799) hervor, der zum erſtenmal in umfaſſender, ſchriftſtelleriſcher Arbeit für die Volksbildung wirkte und in dem dumpfen Hauſe des puritaniſchen Orthodoxismus ein Fenſterlein für die Luft der humanitären Aufklärung des 18. Jahrhunderts öffnete. Immerhin dauerte es noch einige Jahrzehnte, bis die erſten ausgereiften Poeten an die Öffentlichkeit traten, deren Kunſt natürlich im engſten Zuſammenhang mit der europäiſchen, im beſonderen der engliſchen ſteht. Sie ſpielt ſich nur zwiſchen anderen Kuliſſen ab. Das Jahr 1821 kann man als das Geburtsjahr der nordamerikaniſch-engliſchen Dichtung anſehen: Coopers „Spion“, Irvings „Skizzenbuch“ und Bryants erſte Gedichtſammlung erſcheinen zu gleicher Zeit. Waſhington Irving (1783—1859) und James Fenimore Cooper (1789—1851) begründen die Erzählungs-, Novellen- und Romanlitteratur. Der gemütvoll-humoriſtiſche und liebenswürdige Irving hängt noch mit der älteren engliſchen Humoriſtenſchule, mit Swift, mit Sterne und Goldſmith zuſammen, und er beſitzt von allen Dreien einige Züge, während Cooper, deſſen Lederſtrumpf-Geſchichten bis in unſere Knabenwelt hineingedrungen, für die Geſchichte ſeines Heimat-

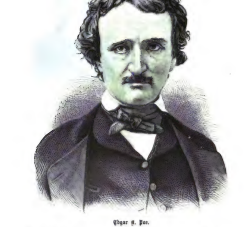
Digitized by Google

landes die Aufgabe eines Walter Scott übernimmt. Der verſtändige und kluge **William Cullen Bryant** (1794—1878), der erſte Verspoet Nord-Amerikas, ein Geiſtesverwandter von Wordsworth, durchflicht ſeine lebendigen Naturſchilderungen mit Didaxis und Reflexion, wobei er mit Vorliebe Todes- und Unſterblichkeitsgedanken nachgeht. Etwas ſpäter, ſpäter natürlich als in Deutſchland und England, geht auch über die nordamerikaniſche Geſchäftswelt das purpurne Licht der Hoch-Romantik auf, wie ſie vorzugsweiſe bis dahin nur auf deutſchem Boden ſich ausgebildet hatte: die des genialen Äſtheticismus und des dämoniſchen Pſychologismus. **Nathaniel Hawthorne** (1804—1864) ſchreibt Romane und Erzählungen, welche an die E. T. Hoffmanns erinnern und voll von Geſpenſterſpuk und geheimnisvoll gruſeligem Weſen in die raffinierte Schilderung abnormen Seelenlebens hinabſteigen und das Grauſige mit dem Humoriſtiſchen und Sarkaſtiſchen miſchen. Dabei ſchreibt er einen ruhigen, klaren Stil, der auf einen kalten und überlegenen Verſtand hinweiſt. Letzteres iſt noch mehr der Fall bei dem in Elend verkommenen **Edgar Allan Poe** (1809—1849), deſſen wenige Novellen und Gedichte, deſſen ganze Erſcheinung überhaupt zu den merkwürdigſten und feſſelndſten Problemen der Äſthetik und der neueren Litteraturgeſchichte gehören. Auf ſeine Stellung innerhalb der Entwickelungsbewegung und auf ſeinen Einfluß komme ich noch ſpäter zurück. Eine aus eiskaltem, überlegendem Mathematikerverſtande hervorbrechende romantiſch-phantaſtiſche Poeſie erreicht doch die feinſten und ſeltſamſten Wirkungen einer Dichtung „des Unbewußten“. Die ganz und gar vergeiſtigte Stimmungs-Lyrik trägt einen viſionären überirdiſchen Charakter, und aus geheimnisvollen Tönen und Klängen webt ſich eine klagende Melodie von Lebensſchmerz, Todesſehnſucht und pantheiſtiſcher Naturbeſeelung zuſammen. Der Novelliſt aber ſteht kühl beobachtend wie ein Pſychiater vor den Nachtſeiten des menſchlichen Seelenlebens, ein Poet der Erkenntnis des noch Unerforſchten, der Vertreter jener Romantik des neuen Wiſſens, mag dieſe nun mit Scott in die geſchichtliche Vergangenheit zurückgehen oder mit Rückert, Southey, Moore, Byron nach dem Orient auswandern oder wie die Brentano, Kleiſt, Hoffmann, Coleridge das Pſychologiſch-Pathologiſche entdecken, lüſtern nach neuen äſthetiſchen Empfindungen und Senſationen. —

J. Fenimore Cooper

Nach einem Gemälde v. Mad. de **Mirbe** (Lizinka), geſt. von J. M. **Fontaine**.

Von allen germanischen Völkern erschließen sich die Niederländer am spätesten dem Geist der neuen Poesie. Von der großen Macht, welche Holland in den Tagen Hooftz und Vondels besessen hatte, blieb im 18. Jahrhundert nicht mehr viel übrig. Die Herrschaft zur See ging an die



Edgar A. Poe.

Engländer über, und zugleich mit dem Niedergang von Handel und Industrie verfiel auch die politische Bedeutung des kleinen Staates. Der Einfluß des französischen Klassizismus, Corneille-Boileau'schen Gepräges, den Hubrecht Vitis zur Herrschaft gebracht hatte, blieb der beherrschende, auch als die Literatur beider Nachbarländer stärker von England her wesentlich bestimmt wurde. In Holland aber verspürte man ihn noch stärker als in Belgien. Die große Geistesbewegung des Aufklärungsjahrhunderts läßt sich natürlich auch in

Digitized by Google

allen Stadien in der niederländiſchen Litteratur verfolgen. Die Arbeit Addiſons und der engliſchen Moralphiloſophen übernahm hier Juſtus van Effen (1684—1735), während Eliſabeth Bekker Wolff (1738 bis 1804) und Agatha Deken (geſt. 1804) die erſten einheimiſchen Originalromane ſchufen, indem ſie die bürgerliche Familienproſa Richardſons zum Vorbild erwählten. Auch die deutſche Dichtung konnte unmöglich ſpurlos vorübergehen, weder die Dichtung der Klopſtock-, noch die der Wertherperiode: bei Bellamy, Rhijnvis Feith (1753—1824) und dem gemütlichen Haus- und Stubenpoeten Hendrik Tollens (1780—1856) erſcheint ſie in ziemlich philiſtröſer Verſimpelung. Aber der „große Dichter“ der Niederländer, der an der Pforte der neueren Litteratur ſteht, Bilderdijk (1756—1831) und ſein Schüler Iſaak da Coſta (1798—1860) ſchwören noch immer auf Delille und ähnliche Meiſter und ſcharen ſich mit ihren Trabanten als die letzten Ritter um die Fahne des Nachklaſſicismus, welche in dieſer Zeit auf den verfallenden Mauern der franzöſiſchen Litteratur zerriſſen weht. Was ich früher über den Proſaismus der niederländiſchen Dichtung geſagt habe, macht erklärlich, daß fürs erſte weder der deutſch-helleniſche Klaſſicismus, noch die deutſche Romantik verſtanden wurden. Erſt die derber ſtoffliche Romantik der Engländer fand Eingang und Anklang. Auf dem großen Siegeszuge, den Walter Scott und Byron durch alle europäiſchen Länder hielten, liefen ihnen auch in Holland begeiſterte Jünger zu. Und ihr Führer war Jacob van Lennep (1802—1868), der ſich vor allem durch ſeine Geſchichtsromane im Stil des großen Schotten die Herzen ſeines Volkes gewann. Nicolas Beets und andere traten in ſeine Fußſtapfen. Erſt von Scott und Byron fand man ſich dann auch zu den Deutſchen hin, und eine Schule von Litterar-

Jens Baggeſen.

hiſtorikern und Kritikern erſtand in neuerer Zeit, welche einem tieferen und echteren äſthetiſchen Empfinden Bahn brach.

Ganz anders und beſſer war es um die Dichtung der nordgermaniſchen Völker beſtellt. Die Entwickelung läuft hier ungefähr parallel neben der der deutſchen Poeſie einher, und dieſe letztere hat ſofort und unmittelbar bei den nahverwandten Stämmen die gleichen Empfindungen und Stimmungen entzündet, die gleichen Beſtrebungen wachgerufen. Der deutſche Einfluß iſt ein ganz bezwingender und ein ſo ſtarker, daß die Führer der däniſchen Romantik, ein Steffens, ein Oehlenſchlaeger, da ſie in beiden Sprachen ſchrieben, dieſer ſowohl wie jener Litteratur zugezählt werden können. Charakteriſtiſch aber iſt, daß die eigentlich helleniſch-klaſſiciſtiſchen Beſtrebungen, ebenſowenig wie bei den Engländern, ſo auch bei den Dänen und Schweden rechten feſten Fuß nicht faßten. Auch Goethe und Schiller wirkten mehr durch ihr echtes germaniſches Weſen als durch das äußerliche Griechentum, dem ſie ſich hingegeben hatten. Der elegante, witzige Jens Baggeſen (1764—1826) ſteht noch mehr mit der älteren Schule in Berührung, mit den Anakreontikern, mit Wieland; gleich nach ihm folgt Hendrik Steffens (geb. 1773), der Schüler Schellings, der begeiſterte Apoſtel der Naturphiloſophie und der kritiſche Bahnbrecher der Romantik, die in Adam Gottlob Oehlenſchlaeger (1779—1850) ihren angeſehenſten Dichter fand. Seine Stärke beruht in der epiſch-lyriſchen Romanzenpoeſie, und auch ſeine vom Lyrismus beherrſchten Dramen machen mehr den Eindruck von dialogiſierten Romanzen. Er ſteht auf dem Boden der nationalen Geſchichtsromantik und erweckt die altnordiſche Götter- und Sagenwelt, ſowie die Geſtalten des nordgermaniſchen Mittelalters zu neuem ſinnlichen Leben, ganz anders als das bisher der Fall geweſen war. Er machte ſie ſeinem Volke wirklich vertraut und gab auch der Altertumswiſſenſchaft neue Anregung, daß ſie mit neuer Luſt die alte Zeit auszu-

Adam Oehlenſchlaeger.
Nach einer Zeichnung von Lund geſtochen von Lizar.

graben begann. Nicolai Grundtvig (1783—1872), der Schleiermacher Dänemarks, der als Dichter jedoch mehr durch Gedanke und Inhalt als durch ästhetische Reize wirkt, B. S. Ingermann (1789—1862), der Poet des ätherischen Idealismus und des Mysticismus, und später einer aus dem großen Gefolge Scotts, sowie Johannes Carsten Haug (1790 bis 1871) wirkten an seiner Seite. Sten Blicher (1782—1848) und Christian Winther (1796—1876) schilderten dänisches Volksleben und die dänische Landschaft; jener die kargen Heiden und die Dünen Jütlands, ein Poet des Herben und Starken, dieser die Buchenwälder Seelands in den weichen Tönen und Linien einer echt dänischen Buchenwaldsstimmungspoesie. Einsam unter ihnen allen, vergebens nach Anerkennung ringend, steht der eigenartige Christian Bredahl (1784 bis 1860), der in Shakespearisierenden Formen dramatische Scenen schrieb, während Joh. Ludwig Heiberg (1791—1860), der Sohn von Peter Andreas Heiberg, der echteste romantische Phantasiepoet, durch seine heiteren, satirisch-ironischen Singspiele eine Zeit lang das Entzücken seiner Landsleute ausmachte, und Henrik Hertz (1798—1870) in eleganten, zierlichen Formen Lustspiele und bonbonsüße Schauspiele, wie „König René's Tochter" verfaßte. Das fröhlich-heitere, liebenswürdig-naive und vertraulich-familiäre Wesen des dänischen Stammes, gemischt mit einigen moralisch-pädagogischen Zügen kommt dann am besten in den Romanen Hans Christian Andersens (1805—1875) zum Ausdruck, künstlerisch vollendeter noch in seinen Märchen, die zu den verbreitetsten weltlitterarischen Erscheinungen unseres Jahrhunderts gehören.

Nach einem Stich.

In Schweden erhob zuerst Lorenzo Hammarsköld, wie Steffens ein Schüler Schellings, das Banner der Romantik, und seine Zeitschrift „Phosphoros" ward der Sammelplatz der durch ihn begeisterten litterarischen Jugend. Diese Schule der Phosphoristen, welche zu Peter D. Amadeus Atterbom (geb. 1790) als zu ihrem begabtesten Poeten emporsah, hielt sich eng an ihre deutschen Vorbilder und huldigte wie die Schlegel und Tieck einer vornehmlich ästhetisierenden, geistreichen Phantasiekunst.

Dem deutschen Klassicismus und seiner philosophischen Gedankendichtung standen näher Erik Stagnelius (1793—1823) und Erik Sjöberg

Digitized by Google

(Vitalis 1794—1828), beide grüblerisch angelegte Naturen, der letztere Dichter eines gläubig-frommen Chriſtentums, während der erſtere myſtiſchen und pantheiſtiſchen Gedanken und Stimmungen Ausdruck gab. Der große Erfolg aber fiel der „gotiſchen Schule“ zu, welche die Beſtrebungen der nationalen Romantik zu den ihrigen machte, die einheimiſche Volkspoeſie aus der Vergeſſenheit wachrief und die Welt der Vergangenheit aus ihrem Grabe heraufbeſchwor. Erik Guſtav Geijer (1783—1847) brach dem größeren Eſaias Tegnér (13. November 1782 bis 2. November 1846) Bahn, der durch ſeine glänzende, rhetoriſch-deklamatoriſche, bilderreiche Phantaſieſprache nicht nur das ſchwediſche Volk, ſondern die ganze Leſerwelt Europas zur Begeiſterung hinriß und zu verhüllen wußte, was ſeiner Kunſt an echter Wahrheit, an Kraft und Mark abgeht. Seine von weichem und ſüßem romantiſchen Duft umfloſſene altgermaniſche Reckenwelt, wie er ſie in der vielbewunderten „Frithjofsſage“ darſtellte, findet auch heute noch gläubige Gemüter, mögen auch die Farben des Gemäldes unter den Einwirkungen der rauhen Witterung des Realismus ſchon ſtark verblaßt ſein. Der Dramatiker Bernhard von Beskow (1796—1868) und der Schwärmer für die Schönheiten des Südens, der Lyriker Karl Auguſt Nicander (1799—1839), gehören noch in dieſe Richtung hinein. Die eigenartigſte und merkwürdigſte Geſtalt unter den ſchwediſchen Romantikern, Karl J. L. Almquiſt (geb. 1793; mußte 1851 wegen Wechſelfälſchung und eines Giftmordverſuchs ſchwer verdächtig nach Amerika fliehen, geſt. 1866 in Bremen) gehört wieder in die Reihe der Sataniker, Myſticiſten, dämoniſchen Pſychologiſten, der reinen Äſtheticiſten und Phantaſiepoeten, die uns in Deutſchland, wie in England und Amerika ſchon überall begegnet ſind. Ein rechtes Verſtändnis konnte auch er nicht finden, beſonders nicht bei dem tendenziöſen Realismus, der den eigentlichen Geiſt des Jahrhunderts zunächſt zum Ausdruck brachte. Als man der glänzenden Rhetorik Tegnérs und der weichlichen Zerfloſſenheit ſeiner Nachahmer überdrüſſig ward, als man wieder Sehnſucht nach dem Einfachen, Herzlichen und Schlicht-Volkstümlichen verſpürte, erhob man den ſchwediſch-finniſchen Dichter Johann Ludwig Runeberg (1804—1877) auf den Schild, deſſen idylliſchen Schilderungen und poetiſchen Erzählungen zum Teil an die Weiſe der altfinniſchen und altſerbiſchen Volksgeſänge erinnern und einen etwas nüchterneren und hausbackeneren Realismus in ſich einſchließen.

Digitized by Google

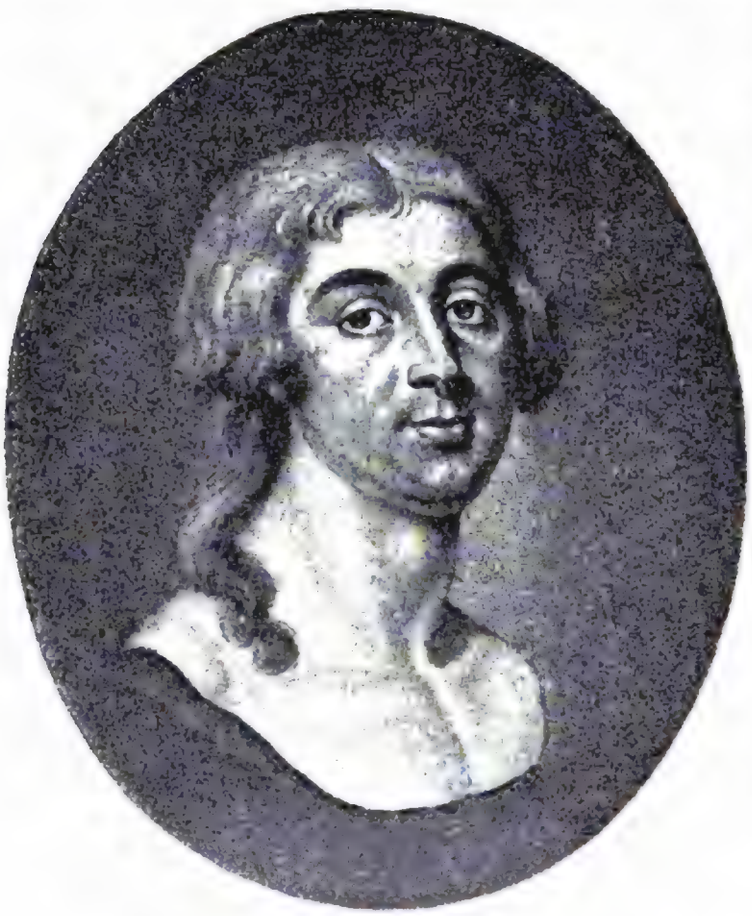
Die romaniſchen Litteraturen in der Zeit des Nachklaſſicismus und der Romantik.

Die Verfallzeit der klaſſiciſtiſchen Poeſie in Frankreich und der wachſende Einfluß der germaniſchen Elemente. Die franzöſiſche Litteratur in den Tagen der Revolution und des erſten Kaiſerreiches. Die Brüder Chenier. Napoleons Stellung zur Litteratur. Madame Staël als Bahnbrecherin des deutſchen Geiſtes. Die übergangsdichtung: Chateaubriand. Die Reſtaurationsperiode und die Kämpfe zwiſchen Legitimen und Liberalen. Courier. Béranger. Lamartine. Der Zuſammenſturz des Klaſſicismus und der Sieg der Romantik. Die franzöſiſche Dichtung unter der Herrſchaft des germaniſchen Geiſtes. Victor Hugo und der romaniſierte germaniſche Naturalismus. Alfred de Muſſet. Gautier. Die geringeren Talente der romantiſchen Schule. Dumas père. Die italieniſche Dichtung und ihr nachklaſſiciſtiſcher Charakter. Der klaſſiciſtiſche Geiſt der italieniſchen Romantik. Die Vorherrſchaft des Inhaltlich-Tendenziöſen und der Mangel an eigentlich äſthetiſchem Empfinden. Die Ausgänge des alten Klaſſicismus. Alfieri, Monti, Ugo Foscolo. Wachſender Einfluß der germaniſchen Elemente und die romantiſche Schule in Italien. Die Kämpfe zwiſchen den Alten und Jungen. Aleſſandro Manzoni und ſeine Schule. Leopardi. Giuſti. Die ſpaniſche Dichtung. Fortleben der Tendenzen der Schule von Salamanca. Der Nachklaſſicismus: Quintana u. ſ. w. Die übergangsdichtung: Liſta, de la Roſa. Die Romantiker: Eſpronceda. Zorrilla. Die portugieſiſche Dichtung. Die braſilianiſche Dichtung.

In einem langandauernden Todeskampf ſtarb in Frankreich allmählich die Litteratur des alten Klaſſicismus ab, welche wie keine andere den nationalen Geiſt verkörpert hatte. Schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts begannen die Anzeichen des Zerſetzungsprozeſſes deutlich hervorzutreten, und die immer ſtärker eindringenden germaniſchen Elemente ihren Charakter eigenartig umzuformen. Aber ſelbſt das erſte Viertel des neuen Jahrhunderts ging noch vorüber, bevor ſich ein entſchiedener Widerſpruch gegen das Alte und Überlieferte erhob. Mochte ein Chateaubriand auch innerlich mit dem Regelzwang Boileau's gebrochen haben, ſo hielt er doch äußerlich an den großen Autoritäten der Vergangenheit noch feſt, und die kleineren Geiſter trotteten noch ganz blind in den ausgefahrenen Geleiſen und ſchwuren auf Voltaire, Delille und die drei Einheiten. Aber in ſtets breiteren Wellen ſtrömten die Fluten der engliſchen und namentlich der deutſchen Bildung in das

Digitized by Google

faſt ausgetrocknete Strombett der franzöſiſchen Litteratur; wohl gelangte hier verhältnismäßig ſpät die Romantik zum Durchbruch und Sieg, doch es blieb dem Franzoſen nichts anderes übrig: Wollte er an der fortſchreitenden Kulturarbeit noch weiterhin Anteil haben, ſo mußte er in die Schule des Auslandes gehen, deren neue Ideen erwerben und nach dem jetzt höher entwickelten germaniſchen Geiſt ſich umformen. Die romaniſchen Litteraturen nehmen jetzt ebenſo ein germaniſches Gepräge an, wie die germaniſchen in den früheren Zeiten vorwiegend einen romaniſchen Charakter zur Schau getragen hatten. Und all die großen Krieges- und Ruhmesthaten der Revolutionszeit und des Kaiſerreiches hinderten nicht, daß zugleich die deutſchen Ideen über den Rhein drangen und die Bildung der Beſiegten die der Sieger unterwarf, ähnlich wie einſt das unterlegene Griechenland das herrſchende Rom ſich geiſtig unterthänig gemacht hatte.



Marie Joſeph de Chenier.

Nach einem Gemälde von Bréa und Stich von H. Lips.

Freilich, ohne jene Ereigniſſe wäre wohl auch in Frankreich raſcher die Romantik zur Entfaltung gelangt. Durch Rouſſeau, Bernardin de St. Pierre und ähnliche Geiſter war der Boden dazu bereits vorbereitet. Aber in dieſen ſtürmiſchen, von Waffenlärm und Kriegsgeſchrei wiederhallenden Jahren, in dieſen unruhigen Zeitläuften war doch alles ſo ſehr von den nächſten Lebensintereſſen in Anſpruch genommen, daß von einer eigentlichen Kunſtpflege und Kunſtentwickelung nicht die Rede ſein konnte. Nur die Poeſie, die ſich in den Dienſt der Politik und der Kriegsbegeiſterung ſtellte, rein durch ihre Geſinnungen und Tendenzen wirken wollte und das, was die Redner auf den Tribünen, die Zeitungen in Leitartikeln verkündeten, in

tönende Reime und Verse brachte, — nur diese Poesie fand einen Nährboden. Aber für diese Kunst giebt es auch kaum eine Form, kaum eine Gestaltung oder einen Stil. Sie besitzt viel zu wenig künstlerischen Trieb und ist so ohne allen Individualismus, daß ihr jeder Gedanke an eine künstlerische Erneuerung fern bleiben muß. So bleibt denn die französische Litteratur in der Revolutionszeit und in den Tagen Napoleons dort stehen, wo wir sie fortwährend in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gefunden haben. Der große Aufschwung, den die Beredsamkeit durch Mirabeau, Danton, Robespierre, St. Just in den wilden Kämpfen zwischen Königtum, Aristokratie und Bürgerstand nahm, konnte nur die alte Vorliebe für die Deklamation steigern. Marie Joseph de Chenier (1764—1811) steht unter den Dichtern der Revolution und des glühenden Republikanismus voran, ein Überzeugter, der auch nach dem Sturz der Demokratie die alte Fahne nicht verließ. In seinen Dramen Voltaire'schen Stils donnert er mit kräftigen Lungen gegen die Tyrannen. Aber sein Bruder, André Chenier (1762—1794), endete auf dem Blutgerüst. Dessen frische und natürliche Lyrik und die an Theokrit sich anlehnenden Idyllen sind aus dem Geiste des neuen hellenischen Klassicismus heraus empfunden, der den Klassicismus römischen Geschmacks verdrängte. Und die spätere Romantik hat ihn darum als einen ihrer ersten bahnbrechenden Apostel gepriesen, wie ja auch die deutsche Romantik mit einer Wurzel im Hellenismus festlag. Rouget de Lisle (1770—1836) dichtete die „Marseillaise", die bis jetzt noch als Sturmgesang jede Revolution begleitet hat, das Schlachtlied aller Unterdrückten und Aufständigen.

Diese Dichtung brauchte nur einige andere Schlagwörter einzusetzen, statt „Freiheit", „Gleichheit", „Brüderlichkeit" — „Napoleon" zu sagen, „Ruhm", „Sieg" und ähnliches, und die neue Kunst des ersten Kaiserreiches stand fix und fertig da. Antoine Arnault (1766—1834) wechselte in dieser einfachen Weise das Thema und feierte, nachdem die Freiheit eingesargt war, den Imperator von der Bühne herab, während ihm Pierre Lebrun (1785—1873) in klassischen Oden Weihrauch streute. Napoleon selber wußte die Bedeutung der Litteratur für den Staat wohl zu würdigen und hätte gern wie Augustus und wie Ludwig XIV. eine Hof- und Staatslitteratur um sich ringsherum erblühen sehen. Freilich nur eine Litteratur, die er wie seine Garde kommandieren konnte. Man kann es leicht begreifen, daß er in Corneille, dem Propheten der Staatsallmacht, sein dichterisches Ideal erblickte und, soweit es in seiner Macht lag, die altklassicistische Poesie der Autoritäten, der Gesetze und Regel zu stützen und zu erhalten suchte. Die Sonne seiner maecenatischen Gunst ließ er vor allem über Talma glänzen, damals den ersten Schauspieler des Théâtre français, der wie kein anderer mit königlicher Würde die Helden Corneille's zu repräsentieren und zu deklamieren verstand. Bei Napoleon war alles aus einem Gusse. Auch in diesen seinen ästhetischen Bekenntnissen kommt das Innerste seines Wesens

Digitized by Google

deutlich zum Ausdruck. Der schärfste romanische Massenscharakter spricht instinktiv, wo die schärfste romanische Massenpolitik zu Hause war. Er ist der letzte große Vertreter des romanischen Staats- und Herrschaftsindividualismus.

Palma.

den die italienische Renaissance verkündet und der in dem Staats- und Fürstenabsolutismus des 17. Jahrhunderts sein Ideal erreicht hatte. Noch einmal erhebt sich der Romanismus in seiner ganzen Wucht und greift die Hand nach der Weltkrone aus. Aber es ist ein Toter, ein Gerichteter, der sich da erhebt. Der Sturz Napoleons bedeutet die endgiltige Über-

Digitized by Google

windung der Jahrhunderte alten Herrschaft des romanischen Geistes und der romanischen Kultur. Sterbend sinkt diese zu Füßen des Germanismus nieder.

Es gab damals ein Imponderabile, mit dem der siegreiche Cäsar nicht wußte fertig zu werden und das er instinktiv als seinen bittersten Gegner hassen mußte. Das war die deutsche Ideologie. Das war dieser neue Geist des 18. Jahrhunderts, dem er, der nachgeborene Sproß des 17. Jahrhunderts, nicht mehr gewachsen war. Er sollte es hinreichend spüren und erfahren, daß die deutschen Humanitätsgedanken jetzt im Laufe der Entwickelung zu einer höchst wirklichen Macht herangewachsen und der Menschheit in Fleisch und Blut übergegangen waren. Daß sie Fürsten und Reiche zerschmettern konnten, wie einst die Ideen des Christentums und des Mohammedanismus Staaten und Throne in den Staub gestürzt hatten. Jetzt gab es nur noch eine Entwickelung über sie hinaus. Neues, Höheres kann nur noch einer sagen, der aufbaut auf dieser durch die Natur festgelegten Grundlage und mit dem Humanitätsbewußtsein als mit einer sehr wirklichen Kriegsmacht rechnet, die niemand verletzen darf, ungestraft und ohne daß er sich ins eigene Fleisch schneidet. Dem großen Romanen Napoleon stand ein größerer Germane gegenüber: Goethe. Dort die Vergangenheit, hier die Gegenwart und die Zukunft. Für eine Weltanschauung Napoleonischen Gepräges, vom Gepräge der italienischen Renaissance und des 17. Jahrhunderts ist von nun an kein Raum mehr. Das bedeutete nichts als Reaktion und Rückwärtsentwickelung. Nur wer sich mit Goethe abgefunden und ihn in sich aufgenommen hat, auf seinem Boden steht und von da aus weiterdringt, noch höhere Erkenntnis- und Gedankenwelten zu entdecken vermag, kann jetzt noch als Prophet eines Neuen gelten und der Entwickelung den Stempel seines Genius aufdrücken.

Eine Schriftstellerin seiner Zeit war es, welche Napoleon, wie wenige sonst nur, mit einem ganz instinktiven Haß verfolgte. Aus dem so ganz sicheren Gefühl des höchsten Gegensatzes heraus. Unnational, unpatriotisch hat er ihr Wirken genannt, denn seine feinen Ohren hörten aus ihren Worten das Totengeläute seiner Welt heraus. Anne Louise Germaine Baronin von Staël-Holstein (1766—1817) war die Tochter Neckers, des bekannten Finanzministers Frankreichs, der die Stürme der Revolution beschwichtigen sollte. In ihren Adern floß deutsches Blut, und sie hatte in ihrer Jugend die Einwirkungen der Rousseau-Kultur erfahren. Gegen Ende des Jahres 1803 begab sie sich nach Weimar und von da nach Berlin und trat in nahe Beziehungen zu den Geistesführern der deutschen Litteratur, namentlich zu August W. von Schlegel. Sie wurde so zur eifrigsten und geistreichsten Vorkämpferin der neuen, deutschen Ideen, deren eigentlichen Charakter sie tief und in verschiedenen Punkten richtig erfaßte. Ihr Buch über Deutschland lehrte den Franzosen zum erstenmal eingehender die Geisteswelt, die neben

Digitized by Google

ihm emporgetragen war, kennen und begreifen. Dem Konventionalismus und dem Mechanismus der alten Literatur gegenüber vermisse ich auf dem individualistischen und subjektiven Geist der neuen Kultur. Von dem Großartig-

Ceremoniellen verwies sie auf das Innerliche und Echt-Gemütsvolle der deutschen Bildung. An ihrer Jugendlichkeit konnte sich die französische Seele wieder erfrischen. Neues Blut sollte in die Adern hineinströmen. Die Romane der Frau von Staël tragen den Charakter einer schwärmerischen Sehnsucht, welche an Rousseau und an den deutschen Hellenismus und Romanticismus erinnert. Die Lorbeerhaine Italiens locken auch diesen Geist, der so viel von der Revolution erhofft hatte, mit ihrem verführerischen Rauschen. Er rüttelt an den Formen der Ehe und will diese auf einer freieren und idealeren Grundlage aufbauen. Aber das rechte Geheimnis der deutschen Dichtung erfaßte Frau von Staël doch noch nicht. Sie bleibt im Banne der alten romanischen Kunst. Sie giebt eine Schriftstellerdichtung der geistreichen Betrachtungen und der schwärmerischen Beredsamkeit. Aber schon Goethe hob hervor, daß sie das nicht bieten könne, was der Deutsche eigentlich unter Poesie versteht.

Durch Benjamin Constant (1767—1830), den Freund der Staël, hielt zugleich die deutsche Philosophie ihren Einzug in Frankreich und übte später in den Tagen der Restauration einen noch beherrschenderen Einfluß aus, als Victor Cousin (1792—1867) sich eklekticistisch seine Anschauungen zusammenwob aus Kant, Fichte und Schelling, denen er später noch Hegel zugesellte. Auch François René, Vicomte de Chateaubriand (1768—1848), steht inmitten all der Welten, die damals auseinanderstießen, und keiner gehört er rein und vollkommen an. Er gehört zu jenen ganz anschmiegsamen und nachgiebigen Naturen, welche die Gegensätze miteinander aussöhnen möchten und sich mit allen Parteien gut stehen. Nur sind es keine Thatmenschen, nur haben sie etwas Müdes und Abgespanntes an sich. Ihr tiefstes Bedürfnis geht nach der Ruhe und dem Frieden. Chateaubriand kommt wie die Staël aus der Welt des gefühlsseligen Rousseau'schen Idealismus, und Rousseau hat ihm eigentlich schon den Weg vorgezeigt, wenn er, der Aristokrat, der Legitimist, das Wort Religion, das jener mit so großer Bewunderung aussprach, wieder eins setzt mit Christentum. Dieses ist nicht betrügerisch, nicht fanatisch, wie Voltaire meinte, es ist auch nicht welt-, schönheits- und kunstfeindlich, wie es den Hellenisten erschien. Sein Wesen ist Milde, Humanität und Poesie. Und dennoch erscheint Chateaubriand wie ein gebrochener Mann, der zu schwärmen und zu träumen, aber sich nicht zu begeistern vermag. Tief innerlich füllt ihn auch sein christliches Ideal nicht mehr an, und er verspürt eine innere Leere und Langeweile. Die christliche Romantik ist doch nur ein krampfhafter, zuletzt unbefriedigender Versuch, aus der Unruhe des Zweifels herauszukommen; eine Station auf dem Wege zum Weltschmerz und zum Pessimismus. An dessen Anfang hatte der Goethe'sche Werther gestanden, und auch Chateaubriands Prosadichtung, sein Urwalds- und Indianerroman („Les Natchez"), bleibt im Werthertum ein für allemal stecken. Damit steht er aber an dem Punkte.

Digitized by Google

wo die Fäden der Entwickelung zuſammenlaufen, wo Klaſſicismus und Romanticismus, Germanismus und Romanismus, Revolution und Reſtauration aneinanderſtoßen.

Chateaubriand.
Nach einer Lithographie.

Nach dem Sturze Napoleons und nach der Rückkehr der Bourbonen wuchsen natürlich auch in Frankreich die christlich-romantischen Stimmungen für eine Zeitlang mächtig an. De Bonald (1762—1840) und Joseph de Maistre (1753—1821) predigten die Autorität und den Absolutismus, ein aristokratisch-legitimistisches Christentum, das Lammenais (1782—1854) mit einigen Tropfen eines demokratischen Socialismus durchtränkte. Die herrschenden Klassen suchten künstlich den echten alten Klassicismus aus den Tagen Ludwigs XIV. für die Litteratur zu erneuern, aber alle Kunst, welche in dieser Zeit noch dessen Überlieferungen aufrecht erhielt, besaß nur eine rasch vorübergehende Bedeutung und wurde bald vergessen. Der Kampf des Bürgertums gegen die Königs- und Adelsherrschaft brach wieder mit voller Heftigkeit aus, und die politischliberale Opposition gewann immer mehr an Boden, da die Bourbonen sich völlig unfähig zeigten, den Geist der neuen Zeit zu begreifen und der Entwickelung seit 1783 Rechnung zu tragen, vielmehr die Zustände vor der Revolution glaubten wiederherstellen zu können. Paul Louis Courier (1772—1825), der eleganteste Stilist, ein Schüler der Griechen und ein Geist wie jene Humanisten, die im 16. Jahrhundert durch ihren beißenden Witz die Scholastik stürzten, machte durch seine geistvoll-boshaften und pikant-lustigen, politischen Streitschriften die Regierung vor der Nation lächerlich. Und auch der volkstümlichste Dichter dieser Zeit, der vollblütigste Pariser, Jean Pierre de Béranger (1780—1857), kämpfte mit seinen leichtfaßlichen und sangbaren Liedern im Heerbann des Liberalismus. Er ist weder Klassicist noch Romantiker, sondern führt jene nationalste, naturalistische Gaminkunst des „ésprit gaulois" fort, die sich in den letzten Jahrhunderten nur als eine Unterströmung durch die französische Litteratur dahinzog. Die alten Heroen der Renaissance, da noch die Antike den einheimischen Geist nicht völlig unterworfen hatte, François Villon, Marot, Rabelais stehen als Ahnherren an der Wiege

Nach dem Leben gezeichnet und gestochen von Parmier.

seiner Poesie. Und die epikureisch-anakreontische Lyrik des 18. Jahrhunderts, wie sie von den Mitgliedern des Vereins „Cadeau“ gepflegt wurde — auch der Dichter gehörte ihm an — findet durch Béranger ihre Fortsetzung. Er bringt die tanzfröhliche, heitere Chanson, das alte Liebes-, Trink- und Spottlied des Volkes, neu auf einen höchsten, künstlerischen Ausdruck. Zuerst besang er nur den Wein, die Liebe und die Freude, und erst in den Tagen der Restauration ward er zum politischen Sänger, der mit beißendem Witz und mit der lustigsten Satire die Bourbonen, den Adel und den Klerus verfolgte. Der kleinen Gegenwart stellte er die letzte große Vergangenheit entgegen, als die Heere Frankreichs ihre Siegerwaffen durch fast ganz Europa hintrugen, und feierte die Herrlichkeit und den tragischen Untergang Napoleons. Den armseligen Königen und Fürsten der Restaurationszeit trat dieser als ein Riese entgegen, der durch seinen Schatten noch die Lebenden verdunkelte, und der ganze patriotische Ehrgeiz und die Ruhmbegierde des französischen Volkes begeisterten sich an Bérangers Liedern. Diese trugen die Napoleonlegende und die Napoleonvergötterung in alle Schichten hinein, und auch das Ausland, auch die deutsche Dichtung brachte dem ehemaligen Überwinder den Zoll ihrer Bewunderung entgegen.

Die Staël-Chateaubriand'sche Poesie des Vorromanticismus, des schwärmerischen Gefühlsidealismus und der Naturbegeisterung, der schwermütigen Träumereien und der Friedenssehnsucht, der Sehnsucht nach der Versöhnung vom Alten und vom Neuen kam noch einmal in der wohlklingenden und prunkvoll einherschreitenden Deklamationslyrik, sowie in den poetischen Erzählungen von Alfonse de Prat de Lamartine (1790—1869) zum Ausdruck. Von einem strengeren Christentum gelangt er mehr und mehr zu einem Religionsbekenntnis Rousseau'schen Gepräges, wie auch seine politischen Ansichten immer liberaler sich ausgestalteten und einem idealen Socialismus zustrebten. Das Element der Phantasie ist auch hier am stärksten ausgebildet und besitzt zum Teil etwas Überhitztes, während eine frostige Reflexion den Gegensatz dazu bildet.

Erst um die Mitte der zwanziger Jahre bricht die französische Litteratur entschieden und rücksichtslos mit den Überlieferungen des alten Klassicismus und stürzt die alten Formen und Regeln entschlossen und mit dem klaren Bewußtsein, daß sie von der Entwickelung überholt sind, über den Haufen. Ein junges Geschlecht stürmt auf die Bühne, unbeschwert von sentimentalen Jugenderinnerungen an die Tage der Voltaire, Diderot und Rousseau, entfremdeter ihrer Weltanschauung, ihren Gedanken und Vorstellungen.

Frankreich war seit langem, vor allem seit den Tagen Corneille's und Boileau's das Heimatsland einer im innersten Kerne nüchtern prosaischen Verstandes- und Schriftstellerpoesie gewesen, in der sich der nationale Geist typisch äußerte. Sinnlich-künstlerische Wirkungen erzielte sie mehr durch äußerliche Mittel, durch farbenbunte Dekorationen, glänzende Deklamationen

Digitized by Google

und das Geſchick techniſcher Zurichtungen. Auch die bürgerliche Kampf- und Streitlitteratur des 18. Jahrhunderts hatte das Tendenziöſe und Belehrende an erſter Stelle hervorgekehrt, und erſt dieſem jungen Geſchlecht ging die Ahnung von der elementaren und rein äſthetiſchen Anſchauungswelt der neuen deutſchen Dichtung auf. Das wundervolle Leben, das hier

Lamartine.

Nach einer Lithographie von Maurin nach der Natur (Mai 1848).

Digitized by Google

pulſierte, das Eigenartige und Individuelle ſtach ſo gegen das Mechaniſch-Starre, Zurechtgemachte und Räſonnierende der einheimiſchen Kunſt ab, daß ſich keine poetiſch empfindende Natur dem feineren und höheren Reiz der germaniſchen Poeſie entziehen konnte. An ihr begeiſterte ſich, von ihr lernte das junge, in den erſten Jahrzehnten des Jahrhunderts groß gewordene Geſchlecht, und Goethe, Byron, Walter Scott, E. T. A. Hoffmann verdrängen Voltaire und Rouſſeau. Leſſings und Schlegels Geringſchätzung der alten franzöſiſchen Klaſſiker trug mit dazu bei, daß man von nun an mit ganz anderen Augen die Kunſt der Vergangenheit anſah. Das Geſetz von den drei Einheiten wurde als alter Plunder beiſeite geworfen und dem Eigenwillen des Dichters ein weiterer Spielraum gelaſſen. An die Stelle des Autoritätsprincipes trat jetzt auch in Frankreich die Geltung des Individualismus.

Gleich der deutſchen und engliſchen Romantik zog die franzöſiſche ihre Hauptnahrung aus der Einbildungskraft, welche, wie wir geſehen haben, in dieſer Zeit überall in den Ländern von abendländiſcher Bildung eine großartige Steigerung erfahren hatte. Die deutſche Kultur, die einen ſo ausgeprägt künſtleriſchen Charakter trug, war hier bahnbrechend vorangegangen und hatte zuerſt die Seelen wiederum für eine idealere und geiſtigere Betrachtungsweiſe günſtig geſtimmt und dem in der bürgerlichen Geſellſchaft bis dahin vorwiegenden Sinn für das Nur-Materielle und Praktiſche eine höhere Richtung gegeben. Die Romantik bedeutete den entſchiedenſten Rückſchlag gegen die Nützlichkeits- und Vernunftkultur des vorigen Jahrhunderts. Aber wenn ſich der Geiſt von dem nüchternen Rationalismus und von der Aufklärung unbefriedigt fühlte, ſo fand er auch kein volles und tiefes Genüge, weder an den helleniſtiſch-heidniſchen noch an den romantiſch-chriſtlichen Vorſtellungen. Dem Glauben mißtraut er wie dem Wiſſen, der Autorität wie der Freiheit, der Revolution wie der Reaktion. Die Kulturperiode, welche etwa von den Jahren 1793 und 1830 eingeſchloſſen wird, ſieht ein Menſchengeſchlecht, das an ſeiner Stirn den Stempel der Unentſchiedenheit trägt und von einem Gegenſatz zum anderen ſchwankt. Nur in einem bleibt es ſich immer gleich: in der Unfreude an der Wirklichkeit. Wenn das Jahrhundert der Renaiſſance aus dem Munde Huttens bekannte, daß es eine Luſt ſei zu leben, ſo bekennt dieſe Zeit aus dem Munde der Schopenhauer, der Byron, der Muſſet und der Leopardi, daß das Daſein nichts als Qual iſt. Deshalb dort wilder Thatendrang und hier müder Quietismus. Auf den Flügeln der Sehnſucht und des Traumes flieht man von der Wirklichkeit hinweg: und ſolches Verlangen nach Neuem und Fremdem macht es erklärlich, daß die Phantaſie in dem Geiſtesleben dieſer Zeit eine ſo große Rolle ſpielt. Sie iſt eine daſeinserhaltende Kraft, welche einen großen und allgemeinen Auflöſungsprozeß noch verhindert und dem mächtig um ſich greifenden Peſſimismus, dem

Digitized by Google

Weltschmerz und der Verzweiflung ein letztes Halt zuruft. Das innige Gefühlsleben der deutschen Poesie wurde von der Kunst des Auslandes, vor allem der romanischen Völker viel weniger verstanden; es fehlt hier zuletzt die großartige geistige Vertiefung, das echte humanitäre Empfinden, der Idealismus und die Innerlichkeit der damaligen deutschen Bildung. Wenn sich schon in der deutschen Romantik das Gefühlsleben verengt und geschwächt zeigt, so ist das in weit höherem Maße in den Schöpfungen der französischen Romantik zu verspüren. Diese Phantasiekunst besitzt eben nicht viele feinere seelische Reize. Sie muß daher die innerliche Kälte, welche sie nicht los werden kann, durch viel äußeren Prunk, durch neue fremdartige und ungewohnte Vorstellungen, durch Farben- und Lichteffekte, Witz und Geist zu verdecken, zu berauschen und zu blenden suchen. Doch ist es kaum zu beklagen, daß auch der hellenistische Formalismus des deutschen Klassicismus keinen Anklang fand. Er stieß fast überall auf verschlossene Thore, und das beweist mit am besten, wie sehr auch die deutsche Poesie einen Irrweg eingeschlagen hatte und sich mit der Entwickelung in Widerspruch gesetzt hatte, als sie noch einmal die Antike erneuern wollte. Die französische Romantik aber, welche gerade gegen die letzten Überreste des alten einheimischen Klassicismus zu Felde zog und diesen als den eigentlich zu vernichtenden Gegner betrachtete, konnte natürlich am wenigsten Neigung für die so naheverwandten hellenisierenden Bestrebungen der Deutschen verspüren.

Die Jugend, welche die Erneuerung der Litteratur verkündigte, scharte sich um die 1824 begründete Zeitschrift „Le Globe" und verehrte ihr Oberhaupt in dem zu Besançon geborenen Victor Hugo (1802—1885). Sie betritt um einige Zeit später als das Geschlecht der deutschen Romantiker den Schauplatz der Geschichte, ungefähr gleichaltrig mit den Vorkämpfern des jungen Deutschland. Und schon ist die christlich-religiöse Sehnsuchtsstimmung überwunden und hat wieder pantheistischen und atheistisch-materialistischen Bekenntnissen oder der Skepsis Platz gemacht, wie auch der sentimentale Royalismus eines Chateaubriand zurückwich vor liberal-demokratischen Anschauungen. Umgekehrt wie die Schlegel und Southey beginnt Victor Hugo mit schwärmerischen Oden zur Verherrlichung von Thron und Altar und lenkt dann bald in das Fahrwasser der bürgerlichen Oppositionspolitik ein. Seine Dichtung stellt eine charakteristische Übergangsform der sich germanisierenden französischen Poesie dar; sie sucht die Eigenart und das Wesen der englischen und deutschen Kunst dem romanischen Geist anzupassen; aber dabei kommt vorläufig noch viel Groteskes heraus, eben das Groteske, das die französischen Romantiker, aus der Not eine Tugend machend, als das Wahrhafte und Genial-Poetische priesen. Ganz richtig erkannte Victor Hugo den germanischen Naturalismus als die Quelle der eigenartigen Reize der englischen und deutschen Dichtung. Er bekämpft

Digitized by Google

daher die ſcharfen Trennungen, welche die klaſſiciſtiſche Äſthetik predigte, und will die Vereinigung des Tragiſchen und Komiſchen, des Hohen und des Niedrigen, des Schönen und des Häßlichen, von Poeſie und Proſa.

Victor Hugo

Nach einer Lithographie von Maurin.

Jetzt soll auch auf der französischen Bühne der tragische Held wie Hamlet fragen dürfen, wie viel Uhr es ist, und die Schranken der steifen Würde und Etikette durchbrechen, mitten hinein in das Pathos und die Verzweiflung das Lachen stürmen. Die Versprache soll nicht länger in einem künstlichen Gegensatz zu der Sprache der Wirklichkeit stehen, nicht mit schleppenden Umschreibungen sich abquälen, nichts aufputzen und aufbauschen, nichts künstlich zurechtmachen, sondern die Sprache der Natur und der Unmittelbarkeit reden, näher an die Prosarede herankommen. In alledem erkennt man die Grundzüge der echt germanischen Kunstanschauung. Doch ist Viktor Hugo noch viel zu sehr Franzose, um ihr feinstes Wesen zu verstehen: den reinen und tiefen Erkenntnistrieb, der daraus spricht, die Hingabe an die Natur und die Sache, das Liebevolle in der Betrachtung aller Dinge und Erscheinungen. Er faßt sie rein äußerlich auf. Er sieht mehr auf die Wirkungen des Kunstwerkes als auf das Kunstwerk, und was bei Shakespeare und Goethe etwas Keusches und Natürlich-Selbstverständliches ist, das wird bei ihm zur großartigen Pose und Deklamation. Er macht theatralische Knalleffekte daraus. Der germanisch-naturalistische Kunstgeist empfindet thatsächlich keine Gegensätze zwischen Poesie und Prosa, zwischen Tragik und Komik; auch das Alltäglich-Niedrige trägt ein Ideales in sich, und das Idealste ist immer doch nur etwas Wirkliches. Er zeigt in dem Großen das Kleine, in dem Kleinen das Große. Hier giebt es keine Trennungen, sondern eines ist vom anderen aufs innerlichste durchdrungen und harmonisch mit ihm verschmolzen. Victor Hugo hingegen empfindet die Gegensätze nicht nur wie irgend ein alter Klassicist, sondern läßt sie auch in ihrer ganzen, harten Sonderung bestehen. Er überwindet sie nicht innerlich, sondern stellt sie nur nebeneinander und bringt sie zusammen, daß sie klappernd aufeinanderstoßen. Sie werden bei ihm ein Mittel der Spannung, der Erregung und der Komposition. Was in der germanischen Kunst aus einer großen Weltanschauung herausfließt, wird hier zu einer geschickten, technischen Mache. So baut sich die Victor Hugo'sche Poesie genau wie die Corneille'sche und Racine'sche aus lauter Antithesen und Kontrasten auf. Ihre Menschen sind noch immer genau aus zwei Hälften zusammengesetzt. Sie sucht fortwährend zu überraschen und zu überrumpeln und gerade das Gegenteil von dem zu sagen, was der Zuhörer erwartet, während die deutsche Kunst gerade nicht zu überraschen sucht, sondern motiviert, vorbereitet und die Einheit alles Seienden verstehen lehren will. Auch bei Hugo spitzt sich alles zu einem geistreichen Witz, zu einer Pointe zu, und seine Poesie ist noch immer echt französische Verstandespoesie. Man durchschaut das Geheimnis seiner Effekte sehr rasch: Quasimodo, der häßlichste der Zwerge, trägt in seinem mißgestalteten Leibe eine schöne Seele, Marion Delorme, eine feile Straßendirne, empfindet die keuscheste Liebe, Triboulet, der Hofnarr, der Kuppler, der wütende Menschen-

Digitized by Google

Hasser, geht auf im innigsten und zartesten Vatergefühl, der Rächer ist der Anwalt der Gerechtigkeit. Die französische Romantik geht zugleich

Victor Hugo.

Nach einem Gemälde von L. Bonnat gezeichnet von P. Naiin.

Digitized by Google

Hand in Hand mit der immoralistischen Ketzerei des Jahrhunderts, welche die herrschenden orthodox-dogmatischen Sittenanschauungen zu stürzen sucht.

Auch Victor Hugo schwärmt mehr für das Ferne als für das Nahe. Er strebt zurück in die Welt des Mittelalters und wandert nach dem Orient aus, um mit farbenprunkenden Schilderungen und grellen Lichteffekten den Leser zu überschütten. Lokalkolorit lautet ein anderes Schlagwort der Romantik. Wenn der Klassicismus noch unbekümmert die altgriechische Welt genau erscheinen und aussehen ließ wie das Zeitalter Ludwigs XIV., wenn ihm Babylon nicht mehr als ein Wort war und der Türke nur ein verkleideter Franzose, so verlangt jetzt der Realismus eine höhere Befriedigung des Wirklichkeitssinnes. Das Exotische soll auch exotisch wirken, dem besseren Wissen Rechnung getragen werden.

Es fehlt hier an Raum, um im einzelnen auf die umfassende, einen großen Charakter tragende Thätigkeit des Dichters und auf eine feinere, psychologische Darlegung einzugehen. Er ist mächtig als Lyriker, Epiker und Dramatiker, aber am mächtigsten wohl in seinen Gedichten. Auch in seinen Romanen („Notre Dame von Paris", „Die Elenden", „1793") läßt die breitere, epische Darstellung und, da Victor Hugo seine große Kunst in malerischen Schilderungen hier völlig entfalten kann, das Antithetisch-Effekthaschende und überreich Pointierte weniger zum Bewußtsein kommen, als dieses bei den Dramen der Fall ist. Das Grundwesen ist aber immer dasselbe. Victor Hugo gehört durchaus zu den Poeten des Erhabenen. Er ist Pathetiker und Deklamator. Sein ausgeprägter Sinn für das Großartige und Kolossale läßt ihn natürlich oft genug in das Schwülstige und Bombastische sich verlieren, und er verfällt auch ins Unfreiwillig-Komische, wenn die Phantasie ihn im Stich läßt und der bei ihm sehr entwickelte Verstand und Witz aushelfen muß.

Victor Hugo erinnert in vielem an Klopstock. Er ist mehr ein großer Künstler als ein großer Mensch. Im Grunde besitzt er ebenso wenig wie dieser eine starke Intelligenz, und man trägt eben nicht das Große einer Goethe'schen Weltanschauung von ihm heim. Um seines Erhabenheits-Pathos willen erscheint er nur bedeutend. Aber seine Ideendichtung erwächst in Wahrheit mehr aus den künstlerischen Freuden der Einbildungskraft, und er kostet in ihnen einen Phantasierausch aus.

Sein Gegensatz bildet Alfred de Musset (1810 — 1857). Victor Hugo ist von derberem Knochenbau, der gesunde kräftige Sproß der Provinz, eine durchaus gläubige und positive Natur, Demokrat und ein Prophet und Prediger, der das Leben behauptet, der aufrütteln und begeistern will, — Musset ein Pariser Aristokrat und Dandy mit feinen und zarten, kränklich-blassen Gliedern, der mit skeptisch-blasiertem und sarkastisch-ironischem Lächeln die Dinge an sich vorüberziehen sieht und nur noch von einer Verneinung weiß. Er giebt dem Weltschmerz und dem Pessimismus der Zeit Ausdruck,

Digitized by Google

aber nicht mit dem Prometheiſchen Trotz, der Wildheit und Leidenſchaft Byrons, ſondern mit einer gewiſſen apathiſchen Gebrochenheit. Er träumt zartere Sehnſuchtsträume, aber er lächelt auch wieder über ſie. Für ihn hat Voltaire die alte Welt vernichtet und Chateaubriands Chriſtentum baute ſie nicht neu wieder auf. Erſt die Zukunft wird wieder einen erlöſenden, befreienden, und begeiſternden Glauben bringen, aber er ſelber ahnt dieſen nur, er erkennt ihn nicht. Er fühlt das Haltloſe und Schwankende der Zeit und ſeiner Natur. Er ſpottet mit umflorter Stimme. Die Victor Hugo'ſche Poeſie entfaltet mehr äußere Pracht, ſie geht mehr in die Weite und Breite und beſitzt eine weit reichere Fülle objektiver Anſchauungswerte; die Muſſet'ſche iſt innerlicher und inniger, ſeeliſch-vertiefter und ſubjektiver, einfacher und intimer, und vom großen pſychologiſchen Spürſinn. Sie tritt in einer feingeſchliffenen und eleganten Formſprache auf, während die Hugo'ſche etwas Wilderes und Packenderes an ſich hat. Victor Hugo iſt eine thatendurſtige Seele und überall dabei. Er nimmt leidenſchaftlichen Anteil an den Kämpfen der Zeit, greift in die Politik ein und kämpft für die Menſchenrechte, er iſt Tendenzmenſch wie die Männer des jungen Deutſchland. Muſſet zuckt die Achſeln dazu und will nur noch genießen. Erotiſche Leidenſchaften ſind noch die feurigſten bei ihm, und das Geſchlechtlich-Sinnliche geſtaltet er dann und wann mit Goethe'ſcher Wahrheit und Goethe'ſchem Zauber, nur nicht mit deſſen jugendlicher Friſche und Herzlichkeit, ſondern romantiſch-phantaſtiſcher, und je älter er wurde, deſto mehr aus den blaſierten Empfindungen des Lebemannes heraus.

Alfred de Muſſet.

Ein reiner ſinnlicher Genußmenſch iſt auch Théophile Gautier (1811—1872), der in den großen Theaterkämpfen der Romantiker und der Klaſſiciſten um Victor Hugo's Dramen zum Entſetzen der Philiſter in rotem Atlaswams im Zuſchauerraum erſchien und die löwenmähnigen in Schnürröcken und ſpaniſchen Mänteln koſtümirten Eiſenſeiten des romantiſchen Heerbanns anführte. Aber ſeine Sinnlichkeit iſt eine nur künſtleriſche. Er vertritt den Standpunkt des reinen Äſtheticismus, der nichts auf den Inhalt giebt, nichts auf Ideen, nichts auf den Stoff. Er entzückt ſich an reinen

C'était dans la nuit brune
Sur le clocher jauni
La Lune,
Comme un point sur un i.

Lune, quel esprit sombre
Promène au bout d'un fil
Dans l'ombre
La paix de ton profil?

— — — — — — —

Qui t'avait abonnée
À l'autre nuit? — T'avais-tu
Cognée
À quelque arbre pointu?

Car tu vins, pâle et morne,
Coller sur mes carreaux
La corne
À travers les barreaux.

— — — — — — —

Alfred de Musset

Das Musset'sche Gedicht „An den Mond"
in der Niederschrift des Dichters.
(S. Chavanne, a. a. O.)

Digitized by Google

Farben- und Lichtwirkungen, an Seide und Sammet, an Wohlgerüchen und ſchönen Klangformen. Er bildet noch radikaler die bloße Formenkunſt aus als die deutſchen Äſtheticiſten, als Coleridge und Poe, denen er als Kunſttechniker am nächſten verwandt iſt. In ſeinen Gedichten und Romanen ſpielt das beſchreibende und ſchildernde Element die wichtigſte Rolle; die Märchenphantaſiepoeſie der Renaiſſance, der Maskenſpiele Ben Jonſons lebt hier wieder auf.

Die großen Strömungen der franzöſiſch-romantiſchen Dichtung ſind durch dieſe drei Namen gekennzeichnet. Die übrigen ſtehen mehr in einem rein ekleticiſtiſchen Verhältnis zu ihnen und zu der Litteratur der Ausländer, — als vollblütige Romantiker oder als Vermittler zwiſchen der Chateaubriand-Lamartine'ſchen und der Hugo'ſchen Richtung. Zu den Vollblütigen gehört Gérard de Nerval (1808—1855), der Überſetzer des „Fauſt", der die dämoniſch-geſpenſterhafte Novelle E. T. A. Hoffmanns und orientaliſche Myſtik nach Frankreich trägt, während Alfred de Vigny (1799—1863) nach Lamartine hinüberweiſt und etwa als ein franzöſiſcher Uhland angeſehen werden kann. Auch Charles Nodier (1780—1844), der älteſte unter den Romantikern, den der phantaſievolle Grundzug ſeines Weſens zu ihrem Anhänger werden ließ, hält noch zum Teil am älteren Stil feſt. Seine mutwillige Einbildungskraft ſchießt ſonſt in ſeinen Romanen und Novellen die luſtigſten Purzelbäume, und er erinnert mit am meiſten an die deutſchen Romantiker. Caſimir Delavigne (1794—1843), ein glatter, eleganter Verskünſtler, der das romantiſche Drama Victor Hugo'ſchen Gepräges ſeiner ſchärferen Eigenart entkleidete und für den Geſchmack des größeren Publikums zurecht machte, auch mit deutlicher zur Schau getragenen patriotiſchen und liberalen Tendenzen ausputzte, nahm einige Zeitlang eine angeſehene Stellung ein.

Noch eine Stufe tiefer ſtieg Alexandre Dumas (1803—1870). Doch erzielte er ſeine größten Erfolge nicht mit ſeinen Dramen, ſondern mit ſeinen Romanen, die ihn raſch zu einem Abgott des ganzen europäiſchen Leſepublikums machten. Er münzt die romantiſche Phantaſie für das Unterhaltungsbedürfnis der Menge aus, ob er nun mit Walter Scott in die Geſchichte zurückgreift oder in ſeiner Zeit bleibt. Abenteuer häuft er auf Abenteuer, Ereignis auf Ereignis, nur auf Spannung und Aufregung bedacht. Nicht ohne Genialität erſcheint die alte, luſtige und reine Fabulierkunſt bei ihm ausgebildet, die ſchon den Hauptreiz der alten Alexandriniſchen Romane ausmachte und noch immer für die weiteſten Kreiſe die einzige, wirklich verſtändliche Kunſt ausmacht.

Digitized by Google

Die italieniſche, die ſpaniſche und portugieſiſche Dichtung.

Italien war für Winckelmann das große Land der Sehnſucht geweſen, und dort hatte ſich Goethe in einen Griechen umzuwandeln geſucht. Wie keine andere Litteratur des neueren Europa ſtand die italieniſche in einem inneren wirklichen Lebenszuſammenhang mit der Antike, und nirgendwo war das Klaſſiciſtiſche ſo ſehr auch das Nationale.

Die italieniſche Poeſie iſt urſprünglich geiſtesverwandt mit der römiſchen, ihre unmittelbare Tochter, und ganz anders erſcheint hier als volkstümliche Kultur, was bei den germaniſchen Völkern vorherrſchend gelehrte Kultur war. So bleibt auch Italien in dieſer Zeit das Vorland des Klaſſicismus; es hält noch ſehr viel zäher an deſſen Überlieferungen feſt als Frankreich, und wenn ſich die Litteratur auch den germaniſch-nordiſchen Einflüſſen keineswegs entzieht, ſo wird ſie doch von dieſen nicht tief umgeſtaltet, durchaus nicht ſo tief wie die franzöſiſche. Das große Schlagwort der erſten Jahrzehnte dieſes Jahrhunderts, das Schlagwort Romantik fand freilich auch hier Eingang, aber die ſogenannte romantiſche Poeſie der Italiener trägt, wenn man ſie auf ihr künſtleriſches Weſen anſieht, einen weſentlich anderen Charakter als die deutſche, die engliſche und auch die franzöſiſche. Dieſe romantiſche Poeſie iſt im Grunde eine klaſſiciſtiſche Poeſie, wie die helleniſierende deutſche Dichtung, die zwiſchen der des Sturmes und Dranges und der der Romantik ſich einſchiebt. Den italieniſchen Neuklaſſicismus, getragen von Manzoni, Leopardi, Berchet, Silvio Pellico u. ſ. w., kann man nur als eine Abkehr von dem franzöſiſchen Klaſſicismus des 17. Jahrhunderts anſehen und als eine Rückkehr zu dem älteren heimiſch-eigenen, als Ausbildung und Fortentwickelung des italieniſchen Renaiſſance-Klaſſicismus. Der reine Äſtheticismus, der in dieſer Zeit bei den übrigen Nationen eine ſo wichtige Rolle ſpielt, trifft hier auf kein Verſtändnis. Große, entſcheidende, eigentlich künſtleriſche Umgeſtaltungen gehen hier nicht vor ſich, und die Unterſchiede zwiſchen der älteren Schule Alfieri, Monti, Ugo Foscolo, Pindemonte und der jungen Schule Manzoni, Leopardi ſind kaum größer als die zwiſchen dem Klaſſicismus Corneille's und dem Voltaire's. Einen großen Kunſtcharakter trägt die italieniſche Poeſie jetzt überhaupt nicht. Das eigentlich Äſthetiſche, das Geſtaltende ſteht bei ihr nicht im Vordergrunde, oder um mit dem Goethe'ſchen Wort es auszudrücken, ſie legt den Schwerpunkt auf das Reden, nicht auf das Bilden, — auf das, was ſie ſagt, nicht darauf, wie ſie es ſagt. Eine Litteratur des Realismus, nicht des künſtleriſchen, ſondern des Tendenz- und Geſinnungsrealismus, ähnlich wie bei uns die des jungen Deutſchland, eine politiſch-tendenziöſe Kampf- und Streitlitteratur vorwiegend rhetoriſchen Charakters. Sie geht, die Verſchwörermaske vor dem Geſicht, den Dolch unter dem Mantel verborgen, von Haus zu Haus, und klagend bald, bald

Digitized by Google

zürnend fordert ſie auf, die Ketten der Schmach zu zerbrechen. Italien iſt nach der polniſchen die unglücklichſte, die ſchwächſte unter den großen Nationen. Sie liegt ſogar noch im Joch der Fremdherrſchaft. Und dieſe Fremdherrſchaft abzuſchütteln und den Einheitsſtaat herzuſtellen, darin ſieht auch die Dichtung ihr wahres Ziel, ihre eigentliche hohe Aufgabe. Es iſt der patriotiſch-nationale Gedanke, der alle Poeten vereinigt, und ſo mächtig erfüllt er ſie, daß unter ihm der künſtleriſche Individualismus faſt erſtickt. Das Land und die Zeit verlangen Männer der That und des praktiſchen Handelns, die unmittelbare Ziele vor Augen ſehen. Und die Dichter ſchreiten auch hier wieder dem Volke voran als deſſen beſte Söhne: ſie wandern in die Kerker, ſie gehen in die Verbannung, aber ſie ſtehen als die heilige Schar um das Banner der nationalen Freiheitsidee geſchart und halten es hoch empor, bis die Ideale erfüllt ſind und Italien, befreit von den Bourbonen und Öſterreichern, geeinigt daſteht. Das Jahr 1866 darf man als das Abſchlußjahr dieſer Periode

Suo Divoto Servo
Vittorio Alfieri

Vittorio Alfieri.
Nach einem Gemälde von Saverio Fabre geſtochen von R. Morghen.

Digitized by Google

anſehen. Eingeleitet wird ſie durch die Aufklärungsbewegung, durch die Politiker und Ökonomiſten des 18. Jahrhunderts, durch die Satire Parini's und das Drama Alfieri's, durch die Wiedererweckung Dante's.

Vittorio Alfieri (1749—1803) iſt wie Dante ein politiſcher Charakter, ein Willensmenſch, ein Menſch der That. Als ſolchen darf man ihn wohl als den Pförtner an das Thor einer Thatendichtung ſtellen, obwohl er als Altersgenoſſe Goethe's und Schillers noch tiefer in das 18. Jahrhundert zurückreicht. Wie Schiller geht er von der Idee aus und ſucht dafür eine ſinnliche Einkleidung. Aber er kommt nicht annähernd ſo nah an die Erſcheinung heran wie der Deutſche. Und nicht nur an künſtleriſcher Sinnlichkeit iſt er arm, ſondern auch ſeine Ideenwelt hat etwas außerordentlich Abſtraktes, Blutloſes an ſich. In ſeinem ganzen Weſen hat er etwas von den Männern der Revolution von 1793 an ſich, von den „alten Römern", wie ſie David malte; bei aller deklamatoriſch-theatraliſcher Haltung doch geſpannteſte Energie in jeder Haltung. Und ſein Drama, alt-klaſſiciſtiſchen Corneille'ſchen Stiles, iſt ganz wie eine Robespierre'ſche Rede. Jeder Satz ein Schlag, jedes Wort ein Dolchſtoß. Das Drama verengt ſich zu einem Epigramm, bei dem es nur auf die Pointe ankommt, auf die nackte Darlegung des Gedankens. Mit einer reißenden Schnelligkeit ſtürzt die Handlung zum Schluß hin. Keine Ausmalung, kein Beiwerk, keine Entwickelung. Das Ganze männlich und rauh, ein leidenſchaftlich-temperamentvoller, revolutionärer Aufſchrei: „Freiheit!" Alfieri iſt der flammendſte Tyrannenhaſſer des 18. Jahrhunderts; „nieder mit der

Ugo Foscolo.
Nach einem Stich von Eßlinger.

Tyrannei der Könige", ruft er vor 1793 und „nieder mit der Tyrannei des Volkes" in den Tagen der siegreichen Revolution.

Alfieri bekennt sich noch zum Weltbürgertum, bei Ugo Foscolo (1779 bis 1827) vereinigt sich die revolutionär-demokratische Freiheitsidee schon mit dem nationalen Unabhängigkeitsgedanken. Sein Roman, „die letzten Briefe des Jacopo Ortis", ist die aus der Nachahmung Goethe's hervorgeflossene italienische Wertherdichtung, aber stark reflektierenden Charakters, ähnlich wie die didaktisch-philosophische Lyrik des Dichters. Liebesschmerz und der Schmerz des Patrioten über die trostlosen Zustände des Vaterlandes machen sich in düsteren Klagen und Betrachtungen Luft. Auch Vincenzo Monti (1754—1828), welcher in dieser Zeit die formvollendetste, die klangvollste und bilderreichste Sprache redet, ist der Mann der Tribüne. Er berauscht sich am Klang seiner Worte und seiner Rednerkunst und geht in der Freude an seiner Form auf. Wenn er nur packend über etwas Packendes deklamieren kann, so genügt ihm das; heute eine Klage- und Trauerrede um Ludwig XVI. und eine flammende Philippika gegen seine Richter, morgen eine Rechtfertigungsrede für diese und eine zornvolle Apostrophe an die despotischen Könige, einmal eine feierliche Huldigung Napoleons und ein andermal eine Triumphrede über dessen Sturz; klagt er heute um sein Volk, so legt er morgen der österreichischen Regierung seine Schmeichelei zu Füßen. Sein eigentliches Vorbild, nicht als Charakter, sondern als Künstler, ist Dante. Das Sinnliche kommt auch bei ihm nicht recht heraus und bleibt immer in halben Abstraktionen stecken. Er redet vor allem gern in Allegorien und kleidet seine Gedichte als Visionen aus. Nur der schwermütige Lyriker Ippolito Pindemonte (1754—1828) hält sich unter den hervorragenden Poeten der noch altklassicistischen Schule von der Politik fern.

Nach dem Sturze Napoleons kamen auch in Italien die romantisch-christlichen und mittelalterlich-gläubigen Stimmungen empor, der Geist des Christentums, wie ihn Chateaubriand gepredigt hatte. Und zugleich brechen die Kämpfe zwischen den Alten und Jungen aus. Die germanischen Einflüsse sind bedeutend gestiegen, und vergebens erhebt Monti seine Stimme gegen die „nordische Schule", die sich in der Zeitschrift „Il conciliatore" 1818 ein Kampforgan gegründet hatte. Die starre Regelrechtigkeit des französischen Klassicismus, das Gesetz von den drei Einheiten wird verworfen und der ganze antike mythologische Apparat, mit dem die Poesie der Monti und Alfieri noch immer arbeitete. Man will nicht mehr von Zeus, Apollo und Venus reden hören und auch auf der Bühne nicht mehr die Klytämnestren und Iphigenien sehen, sondern der Gegenwart ihr Recht geben, für das ganze Volk verständlich reden. Gestalten der nationalen Geschichte sollen im Theater erscheinen und die Dichtung die Erinnerungen an die eigene große Vergangenheit erwecken. Man will die

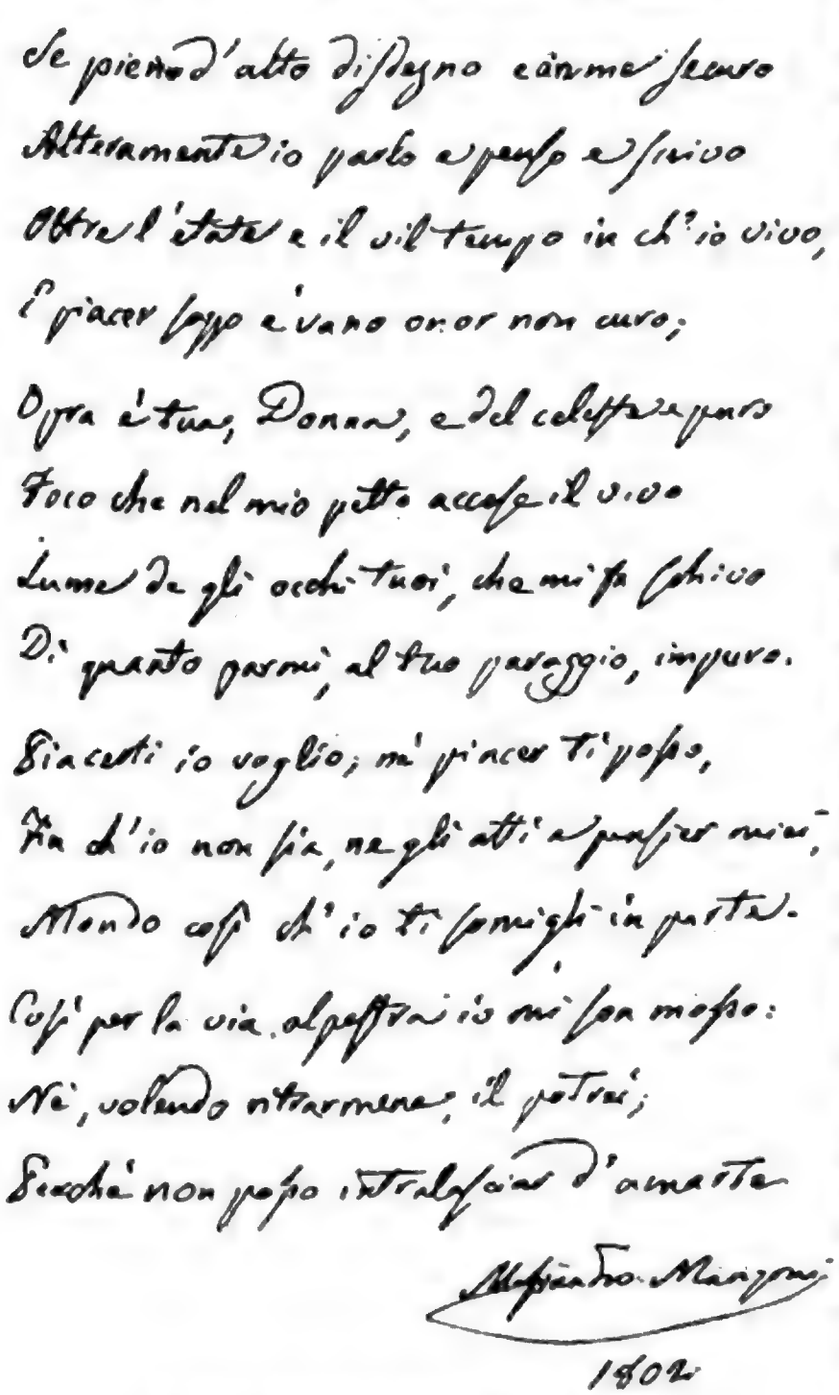
Digitized by Google

größere Beweglichkeit und individuelle Freiheit der deutſchen Kunſt gewinnen. Aber die ganze romantiſche Bewegung in Italien zielt doch mehr auf die Erneuerung in ſtofflicher und gedanklich-tendenziöſer Hinſicht, als daß ſie eine tiefe und große Revolution der künſtleriſchen Weltanſchauung heraufführte. Der ausgeprägte Individualismus der Charakterdarſtellung und des lyriſchen Ausdrucks, dieſe wertvollſten Errungenſchaften der germaniſchen Dichtung, werden nicht recht verſtanden. Man hält vielmehr noch immer feſt an der typiſch-geſtaltenden, ſentenziöſen und abſtrakten, der mehr verallgemeinernden und verſtandesmäßigen Kunſt des Klaſſicismus. Es fehlen die feineren pſychologiſchen Reize, und auch die Form iſt mehr eine ſchöne Außen- als eine lebendige Innenform.

Aleſſandro Manzoni.

In Ober-Italien, in der Lombardei, wo ſeit den Tagen der Völkerwanderung germaniſche Elemente die urſprüngliche Bevölkerung am meiſten durchſetzt hatten und wo man auch jetzt mit der deutſchen Bildung in innigerer Verbindung ſtand, regte ſich zuerſt der neue Geiſt und riß die Herrſchaft an ſich, als in Süd- und Mittel-Italien noch der Alt-Klaſſicismus ungeſtört weiterlebte. Der eigentliche Bahnbrecher der neuen Kunſt iſt der Mailänder Aleſſandro Manzoni (1785—1873). Die national-patriotiſchen und chriſtlichen Geſinnungen der Romantik vereinigen ſich bei ihm, und er träumt von der Wiederherſtellung Italiens unter der Führung Roms und der katholiſchen Kirche. In ſeinen Dramen behandelt er Stoffe der italieniſchen Geſchichte und ſucht wie der deutſche Klaſſicismus die „echte Antike“; die Form trägt antikiſierenden Charakter, und ſelbſt der griechiſche Chor taucht auch bei ihm wieder auf. Das verrät den vorwiegend lyriſchen Charakter dieſes Schauſpiels. Die Geſtalten bleiben blutlos, aber eine ſchwungvolle glänzende Odenpoeſie zeigt, wo bei Manzoni die eigentlichen

Wurzeln der Kraft liegen. Unter seinen Zeit- und Landsgenossen besitzt er doch die reichste Fülle künstlerischer Sinnlichkeiten und findet sich an der Hand Walter Scotts von dem etwas blutlosen Klassicismus zu dem Realismus englischen Stiles hin. In seinem Geschichtsroman aus dem 17. Jahrhundert „die Verlobten" schuf er sein reichstes und lebenskräftigstes Werk, und in der großartigen Schilderungskunst steht die romantische Phantasiekraft hier mit auf den lichtesten Höhen. Tommaso Grossi (1791—1853), vor allem Massimo d' Azeglio (1801 bis 1866), auch der Historiker Cesare Cantú (1808) traten in seine Fußstapfen und bauten den bürgerlich-realistischen nationalen Geschichtsroman weiter aus, welchen F. D. Guerrazzi (1801—1873) in die Bahnen Viktor Hugo's und des französischen Romanticismus mit seiner Vorliebe für das Groteske lenkte. Auch das Drama und die Lyrik des weichen und empfindsamen Silvio Pellico (1789—1854), Giovanni Berchet (1783—1851) und andere gehören in die Nähe Manzoni's, den


Se pien d'alto disdegno cor mi fero
Altramente io parlo e penso e scrivo
Oltre l'Etra e il sil tempo in ch' io vivo,
E piacer lieve e vano onor non curo;
Ogni tua, Donna, e del celeste puro
Foco che nel mio petto accese il vivo
Lume de gli occhi tuoi, che mi fa schivo
Di quanto parmi, al tuo paragio, impuro.
Piacerti io voglio; m' piacer ti posso,
Fin ch' io non sia, negli atti e pensier miei,
Mondo così ch' io ti convenga in parte.
Così per la via, al passo tuo, io mi son mosso:
Ne, volendo ritrarmene, il potrei;
Finché non posso ritrovarsi d'amante

Alessandro Manzoni

1802

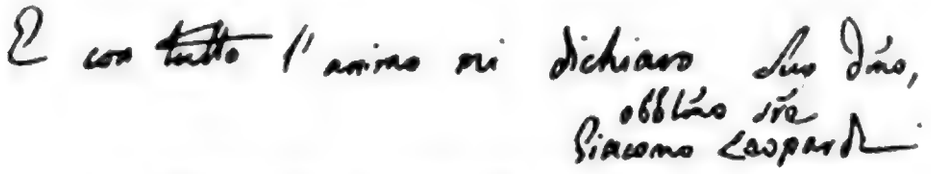
Wiedergabe eines Gedichtes von A. Manzoni in der Handschrift des Dichters. (S. Chavanne, a. a. O.)

die Bahnen Viktor Hugo's und des französischen Romanticismus mit seiner Vorliebe für das Groteske lenkte. Auch das Drama und die Lyrik des weichen und empfindsamen Silvio Pellico (1789—1854), Giovanni Berchet (1783—1851) und andere gehören in die Nähe Manzoni's, den

Digitized by Google

Gianbattista Niccolini (1782—1861) als Dramatiker durch energischere Führung der Handlung und in theatralischer Hinsicht übertrifft.

Gegen das frommgläubige Christentum Manzoni's führte Giacomo Leopardi (1798—1837) aus Recanati in der Mark Ancona, Sproß eines verarmten Adelsgeschlechtes, die moderne Philosophie ins Feld, und noch schärfer als bei jenem hat sich bei ihm der neue Klassicismus ausgeprägt. Wie die großen italienischen Humanisten der Renaissance war er auch ein ausgezeichneter Philologe, der seine Griechen und Römer gründlich kannte, und der Atem echter Renaissancelyrik weht uns aus seinen Pindarischen Canzonen entgegen. Es steckt in ihnen noch viel begriffliches Wesen und es ist eine schwere wuchtige Gedanken- und Reflexionslyrik, gedrungen und kräftig im Ausdruck, welche ihre Betrachtungen mit schönen und klaren Phantasiebildern, Schilderungen und ähnlichem umrankt. Aber der Verstand führt die Oberherrschaft. Und immer grauer wird diese Dichtung, immer mehr reiner Gedankenausdruck, immer unsinnlicher, aber auch immer tiefer



Faksimile der Unterschrift von Giacomo Leopardi.
(S. Chavanne, a. a. O.)

in geistiger Hinsicht. Der Weltschmerz der Zeit findet bei Leopardi den radikalsten Ausdruck. Philosophische Erkenntnisse, bittere materielle Not, schwere Krankheit, Verzweiflung über die politischen Zustände, alles kommt zusammen, das ihm das Leben unerträglich macht. Und er hat dem Schmerz- und Leidensgefühl nichts entgegenzusetzen: nicht den Heroismus, den Ichstolz, die Kampffreude und die Leidenschaft Byrons, nicht die sinnliche Genußsucht Mussets, nicht den Hohn und den Spott Heine's. Auch sein nationaler Stolz, seine Freude an der großen Vergangenheit Italiens erlischt, und er endet mit der vollen Verzweiflung und im ausgesprochenen Nihilismus.

Aus Toscana, aus der Nähe von Florenz, kam ein leichterer und ein froherer Geselle, Giuseppe Giusti (1809—1850). Um seine Lippen schwebt das echt-italienische ironisch-satirische Lächeln, und er erinnert mit seinem guten Witz, mit seiner Laune und seinem ganzen volkstümlichen Wesen vielfach an Béranger. Unter den Vorkämpfern für die nationale Unabhängigkeit und Einheit Italiens und eine konstitutionelle Verfassung steht er in erster Linie. Die Politik bildet das große Thema seiner Poesie, und er überschüttet die herrschenden Regierungsgewalten mit seinem beißendsten Spott, der in die geschliffenste Formensprache sich kleidet, in eine Form

Digitized by Google

ebenſo reich an Keckheit wie an Eleganz. Seine Gedichte wirken wie geiſtvolle Federzeichnungen und ſtellen eine Reihe der hervorſtechendſten Typen aus der damaligen italieniſchen Geſellſchaft dar.

In Spanien beginnt ſich in den Tagen der Franzoſenkriege ein neuer Geiſt zu regen, und auf blutigen Schlachtfeldern wächſt kraftvoll das nationale Gefühl heran, das, wie überall, ſo auch hier auf die Umgeſtaltung der Kunſt einwirkt. Der echte altfranzöſiſche Klaſſicismus, den noch Moratin vertrat und welcher mit tiefſter Verachtung auf die Poeſie Lope de Vega's und Calderons herabblickte, verliert jetzt allen Boden unter den Füßen, und mehr und mehr weckt man wieder die Erinnerung an dieſe, ſpricht mit Begeiſterung von ihr und ſucht in ihr Verſtändnis einzudringen. Aber bevor man von den theoretiſchen Erkenntniſſen bis zu einer wirklich innerlichen, neukünſtleriſchen Weltauffaſſung gelangt, das dauert natürlich noch eine geraume Weile. Im großen ganzen kennzeichnet der Geiſt der Schule von Salamanca die ſpaniſche Poeſie der erſten Jahrzehnte des Jahrhunderts. Die germaniſchen Einflüſſe und die Einwirkungen der altnationalen Renaiſſancekunſt wachſen und nehmen zu, reichere Elemente des Volkstümlichen dringen ein. Aber man bricht keineswegs entſchieden mit dem Klaſſicismus. Die Dichtung erfaßt den neuen Geiſt vorerſt nur tendenziös und läßt ſich ſtofflich von ihm beeinfluſſen. Sie kommt ebenſowenig wie die italieniſche Poeſie über das Verſtandes- und Reflexionsweſen der alten Kunſt hinweg, das Philoſophiſch- und Patriotiſch-Deklamatoriſche, das Streben nach äußerer Formglätte und Eleganz. Auch die überlieferten Regeln und Geſetze des franzöſiſchen Klaſſicismus werden noch hochgehalten. Wie Chateaubriand, ſo legt auch der Spanier Juan Nicaſio Gallego noch eine Lanze für die ſteifen Theorien Boileau's ein, während doch ſchon ſeine Vorſtellungs-, Stimmungs- und Empfindungswelt von romantiſchen Elementen durchſetzt iſt.

Der Nachklaſſicismus, wie er namentlich durch Manuel Joſé Quintana (1772—1857) vertreten wird, trägt einen mehr germaniſch-nordiſchen Charakter zur Schau und führt die Beſtrebungen von Melendez Valdes fort. Er bevorzugt das Inhaltliche und Gedankliche und pflegt eine philoſophiſch-didaktiſch-moraliſche Lyrik Schiller'ſchen Gepräges, kämpft für Freiheit und Humanität und alle hohen Ideale des Lebens, feiert die Natur und ſucht durch begeiſternde Reden den Patriotismus zu fördern. Die ſchwungvolle Renaiſſancelyrik Herrera'ſchen Stiles lebt bei Quintana wieder auf. Die Richtung Bautiſta's de Arriaza (1770—1837) ſucht dafür mehr die Ausbildung einer feinen und eleganten Formenſprache und erinnert ſich deſſen, was Italien einſt für die Formentwickelung der ſpaniſchen Kunſt im 16. Jahrhundert gethan hatte. Der fruchtbare Breton de los

Digitized by Google

Herreros (1810—1873) und ſeine moraliſierende Sitten- und Charakterkomödie, Anton Gil y Zarate, Serafio y Calderon und der aus deutſchem Blut ſtammende Juan Eugenio Hartzenbuſch vertreten das nachklaſſiciſtiſche Drama ſtofflich-nationalen Gepräges, das nach Lope de Vega und Calderon in gleicher Bewunderung hinüberblickt, wie in Italien der Nachklaſſicismus Dante neuerweckte. In den humoriſtiſchen Schriften Ramons de Meſonero ſtößt man auf Addiſon'ſche und Sterne'ſche Elemente. Der eigentlichen Romantik ſtellten ſich dieſe Nachzügler der Schule von Salamanca ſchroff und feindlich gegenüber. Aber bei Alberto da Liſta (1775—1848) und in den Dramen und Gedichten von Martinez de la Roſa (1789—1854) kommen dann kraftvoller die Phantaſieelemente zum Durchbruch; die Dichtung wird ſinnlicher und anſchaulicher, das bloß Reflektierende tritt zurück, und eine größere Beweglichkeit und Freiheit wird bemerkbar. Ähnlich wie Manzoni und Leopardi huldigen dieſe Geiſter einem Klaſſicismus, der ſchon reicher mit romantiſchen Elementen durchſetzt iſt, und immer ſtärker wachſen dieſe an, bis ein neuer Anſtoß vom Ausland herüberkommt und auch die letzten Reſte nachklaſſiciſtiſcher Kunſt zertrümmert.

Victor Hugo und die franzöſiſche Neuromantik, Byron und die peſſimiſtiſche Verzweiflungspoeſie überſchritten die Pyrenäen und riſſen die ſpaniſche und portugieſiſche Poeſie in neue Bahnen. Angel Saavedra, Herzog von Rivas (1791—1865), ging mit fliegenden Fahnen in das Lager der Jungen über, in dem die glänzendſten Talente zuſammenkamen: die dämoniſch-leidenſchaftliche Dichtung José de Eſpronceda's (1808—1842) teilt mit der Byron'ſchen das Gefühl der bitterſten Verzweiflung und des heroiſchen Trotzes, und ſie ſingt vom Bettler, vom Henker und vom Piraten, den Ausgeſtoßenen der Menſchheit, die ſich als Herren fühlen, weil ſie kein Geſetz über ſich haben, und den Haß, die Rache und die Vernichtung verkörpern. Viel Blut- und Leichengeruch weht aus den düſter-grauſigen Phantaſien Eſpronceda's hervor. Umfaſſender und vielſeitiger war José Zorrilla (1817—1893), der von ſeiner Nation geprieſenſte Poet des neuen Spaniens, der durch die Pracht ſeiner Einbildungskraft und den Zauber ſeiner Sprache und in ſeinen romantiſchen Dramen auch durch blendende Theatereffekte und wohlfeilere Mittel zum Lieblingsdichter des Volkes wurde. Wie die Victor Hugo'ſche Dichtung bewegt ſich auch die ſeine in ſcharfen Gegenſätzen und läßt in die bakchanaliſchen Feſtgelage Totengeläute hineintönen, miſcht das Furchtbare und Milde mit dem Süßen und Zarten, die Verzweiflung mit dem frommen Glauben und zaubert das ganze, bunte Schaugepränge mittelalterlicher Welt wieder empor. Eine Poeſie der glänzendſten Farben und von melodiöſeſtem Klange, freilich mehr blendend und berauſchend als ergreifend und von hohen, ideellen Werten. José de Caſtro und Jacinto Salas y Quiroga, ſowie Patricio de la Eſcoſura, welch letzterer den romantiſch-realiſtiſchen Geſchichtsroman in

Digitized by Google

die Litteratur ſeiner Heimat verpflanzte, gehören noch zu den hervorragendſten Vertretern der ſpaniſchen Hochromantik.

In Portugal ſtehen João Baptiſta de Almeida Garrett (1799 bis 1854) und Antonio Feliciano de Caſtilho (1800—1878) an dem Punkte, wo der Nachklaſſicismus in die Romantik übergeht. Dieſer überſetzte u. a. Goethe's „Fauſt" und verſchiedenes von Shakeſpeare, während Almeida Garrett als der erſte entſchloſſen mit den Regeln brach und als Flüchtling in England und Frankreich in die Schule der Scott und Byron und der franzöſiſchen Neuromantiker ging, ohne daß er jedoch das Wilde und Geniale der radikalen Feuergeiſter mitmachen wollte. Schärfer traten dann Aleſſandro Herculano de Carvalho e Araujo (1810—1877) mit ſeiner Lyrik in die romantiſche Phantaſiewelt hinein und begründete den nationalen Geſchichtsroman Walter Scott'ſchen Gepräges, welchen Luis Agoſtino Rebello de Silva (1822) weiter ausbaute.

Wie die engliſche Poeſie in Nord-Amerika, ſo fand auch die portugieſiſche jenſeits des Meeres, in Braſilien, eine neue Heimſtätte. Von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an weiſen die auf braſilianiſchem Boden entſtandenen Dichtungen hier und da eine lokalere Färbung auf, doch erſt, als ſich die politiſchen Unabhängigkeitsbeſtrebungen regten und die Kolonie vom Mutterlande loszukommen ſuchte, betont auch die Dichtung deutlicher einen wenigſtens äußerlich nationalen Charakter und ſchildert die braſilianiſche Natur, die Eroberungsgeſchichte und die Koloniſierung des Landes und zieht auch die Ureinwohner in den Kreis ihrer Schilderung. Mit der völligen Losreißung von Portugal (1822) beginnt dann für die Litteratur eine neue Entwickelungsperiode. In den erſten Jahrzehnten dieſes Jahrhunderts herrſcht eine Dichtung von chriſtlich-religiöſer, fromm-katholiſcher und patriotiſch-nationaler Tendenz, die mehr auf die Geſinnung als auf die Kunſt Wert legt. Mit dem Epiker und Dramatiker Gonçalves de Magalhães (1811—1882) bricht in den dreißiger Jahren die Romantik in die braſilianiſche Poeſie ein, und dieſe ſtellt ſich zugleich ganz auf den Boden des Nativismus. Magalhães, dem eigentlichen Begründer des braſilianiſchen Dramas, traten Antonio Gonçalves Dias (geb. 1823), der hervorragendſte Lyriker dieſer Periode, und Joaquin Manoël de Macedo (geb. 1820) als Romanſchriftſteller zur Seite. Den neueren Realismus, der ſeit 1870 zur Geltung gelangte, vertritt, kritiſch und poetiſch thätig, Sylvio Romero.

Digitized by Google

Der Realismus des 19. Jahrhunderts in der deutschen Litteratur.

Rückgang des künstlerischen und Vorherrschaft des wissenschaftlichen Geistes. Die Naturwissenschaften. Die politischen Bestrebungen. Der Aufgang des Socialismus. Umgestaltung der Poesie. Der Realismus. Der stoffliche und tendenziöse Realismus. Der ästhetische Realismus. Das „junge Deutschland“. Heine. Gutzkow, Laube und die Schriftstellerdichtung. Die Lyrik. Lenau, Freiligrath, Droste-Hülshoff. Die politische Tendenzlyrik. Die Litteratur der fünfziger Jahre. Geibel. Die Goldschnittlyrik und -Epik. Neuromantik und Archaismus: Scheffel, Jordan. Die Novelle: Heyse, Storm, Keller, Meyer, Fontane. Der Roman. Der Geschichtsroman. Der zeitgenössische Sittenroman: Freytag. Der Dorfroman. Die mundartliche Litteratur: Reuter. Das Drama. Das jungdeutsche Tendenzdrama. Das klassicistisch-romantische Epigonendrama: Halm, Mosen. Das künstlerisch-realistische Drama: Hebbel, Ludwig. Das zeitgenössische Sittenschauspiel und das Unterhaltungsdrama. Stillstand der Entwickelung in den sechziger und der Verfall in den siebziger Jahren. Die Münchener Dichterschule und die Poesie der Konventionalität und des Akademicismus. Die neuromantische Imitationsdichtung. Die pessimistische und geschlechtssinnliche Zersetzungspoesie: Grisebach, Hamerling. Der Verfall des Dramas. Lindau. Neuer Aufschwung. Wildenbruch. Anzengruber. Der Roman der sechziger und siebziger Jahre. Der Tendenzroman: Spielhagen. Der Geschichtsroman. Die Novelle. Der deutsche Humor.

Weder die hellenische, noch die mittelalterliche Romantik, weder die Götter Griechenlands, noch die Genien eines frommen Kinderglaubens, nicht Rationalismus und nicht Mysticismus hatten den Geist befriedigen können. Die Ruhe eines neuen Glaubens war von der Menschheit nicht gefunden worden und das Gefühl einer großen Leere und tiefen Trauer hatte zuletzt die besten Geister ergriffen und im Weltschmerz und Pessimismus sich Bahn gebrochen. Im großen ganzen blieb man bei Kant stehen. Sein Kriticismus wird zur eigentlich herrschenden Weltanschauung des 19. Jahrhunderts. „Und sehen, das wir nicht wissen können“, bekennt dieses: „Ignorabimus“. Es besitzt nur geringe religiöse Bedürfnisse und blickt, was schlimmer ist als Voltaire'scher Haß, dem Christentum teilnahmslos und gleichgiltig ins Angesicht. Von der Erbschaft des 18. Jahrhunderts hütet es am getreuesten den Moralismus, und der Vorwurf der Unmoralität ist jetzt ein viel schwererer als der Vorwurf der Unreligiosität. Die Kant'sche Ethik darf man wohl als die herrschende ansehen. Doch fehlt es nicht an der Unterströmung des sogenannten Immoralismus.

Digitized by Google

Kants Kriticismus hatte eigentlich schon dem Zeitalter des metaphysischen Denkens ein Ende gemacht, und es blieb nur noch ein Schritt zum Positivismus hin zu thun, den der Franzose Auguste Comte (1798 bis 1857) begründete. Das neue Denken, so lehrt er, soll allein auf beobachteten und wissenschaftlich erkannten Thatsachen aufbauen, und die Sociologie, die Wissenschaft von den Beziehungen der Menschen zu einander, ist die Summe aller Wissenschaften. Damit verzichtete die Philosophie auf alle Wanderungen in die Regionen eines Übersinnlichen hinein und richtete sich ganz auf der Erde unter den Wirklichkeiten ein.

Mit ihm tritt die europäische Bildung in das Zeitalter der Blüte der realen Wissenschaften ein. Ahnend war hier die deutsche Poesie, verkörpert in Goethe, vorangegangen. Die Natur näher erkennen und verstehen zu lernen durch reine Beobachtung und Untersuchung, durch das Experiment und die Zusammenstellung der Thatsachen wird jetzt wieder zum innersten Bedürfnis. Der reine Wissenstrieb überflügelt das religiöse, philosophische und auch moralische Bestreben. Alexander von Humboldt führt den Reigen der großen Naturforscher an, indem er zuerst einmal in großen Zügen, die Summe der Erkenntnisse zusammenfassend, zeigt, was die Menschheit vom Kosmos weiß. Und dann folgt ein langer Zug von Entdeckern: Liebig, Kirchhoff und Bunsen, Robert Mayer, der Entdecker des Gesetzes von der Erhaltung der Kraft, Helmholtz, der Physiologe Johannes Müller. Schleiden und Schwann erkannten in der Zelle die Grundform alles Organischen, aber keine andere Lehre bedeutete so viel, schnitt so tief in das Geistesleben der Menschheit ein, wie die Charles Darwins, welcher die auch von Herder und Goethe schon geahnte Entwickelungstheorie mit ersten sicheren Gründen belegte. Hier war der Eckstein einer ganz neuen Weltanschauung gegeben, deren weiterer Ausbau noch ganz unabsehbar ist und die Religion und Moral und alle Wissenschaft in andere Bahnen zu lenken vermag. Eine Großthat der Erkenntnis war jetzt geschehen, die sich der Newtonischen an die Seite stellen durfte.

Ein Zeitalter der Naturwissenschaft hat man dieses Jahrhundert mit Recht genannt. Diese geht führend voran. Ihr Aufschwung aber kommt dem Leben zu gute. Mit der Theorie geht die Praxis Hand in Hand, mit der Entdeckung die Erfindung. Ingenieure und Techniker erscheinen. Eisenbahnen und Telegraphen geben der Erde ein verändertes Aussehen. Groß und wunderbar sind die Umformungen wie jene, welche dem Mittelalter ein Ende machten. Seit drei Jahrhunderten war so Entscheidendes nicht geschehen wie in diesem Zeitalter der Maschinen.

Der streng auf das Irdische gerichtete Erkenntnistrieb kommt auch den eigentlich humanitären Wissenschaften zu gut. Tiefer dringt die Geschichtsforschung in das Verständnis der Vergangenheit, des Entstehens und Vergehens der Kulturen, der Zusammenhänge materieller und geistiger Entwickelungen ein, ob sie nun in den Wegen der Ranke oder der Buckle und

Digitized by Google

Taine einherschreitet. Der Spaten des Gräbers legt wieder die altägyptische, babylonisch-assyrische und altpersische Welt offen, und in klareren Umrissen steigt die indische empor. Enger schließt der erleichterte Verkehr die Völker aneinander, entlegenste Gebiete, die dunkelsten Teile der Erde werden von der Geographie erschlossen, und die Erforschung der Außenzustände, sowie der seelischen Beschaffenheit der sogenannten Naturvölker zerstört die Rousseau'schen Träume von dem paradiesischen Leben im Urzustande: aber die Erkenntnis von der Natur des Menschen, von der Entwickelung des Geisteslebens, von der Entstehung der Religionen, der Civilisation überhaupt, werden von dieser Ecke aus aufs reichste befruchtet. Alle Zeiten hatten bisher das „goldene Alter" in der fernsten Vergangenheit gesucht und die ersten Menschen als die glücklichsten angesehen; damit ist es nun vorbei, und ein thaten- und arbeitsfrohes Jahrhundert ersetzt — die Geister zum mutigen Schaffen anspornend — die romantischen Vergangenheitsträume durch die Hoffnungen auf eine bessere Zukunft.

Die nationalen Ideale ringen sich unter schweren Kämpfen immer siegreicher empor, und die widerstrebenden Regierungen werden von den Völkern zuletzt gezwungen, selber das Banner des Einheitsgedankens zu entfalten. Deutschland und Italien finden die gesuchte, äußere, politische Einheit, und damit kommt die Bewegung an einer Stelle zum Abschluß. Aber die äußere, politische Einheit ist ohne Wert und Dauer für eine Nation, die nicht auch nach der inneren, socialen Einheit, nach der Überwindung der Standes- und Klassengegensätze strebt. Der nationale Gedanke war gegangen und ging Hand in Hand mit den Bestrebungen des bürgerlichen Liberalismus. In den langwierigen Kämpfen des dritten Standes gegen Königtum und Aristokratie kam es noch einmal zu revolutionären Zusammenstößen; das Bürgertum siegt und erobert sich seinen Anteil an der Regierung. Die Frucht des Sieges des Bürgertums ist aber für Deutschland und Italien die nationale Einheit. Und schon erscheint hinter dem dritten Stand der vierte, und eine neue Menschenwelle dringt aus der Tiefe hervor und fordert Anteil an der Kulturarbeit, an Besitz und Bildung, von denen sie bisher abgesperrt war.

Bereits Aristoteles hatte es ausgesprochen, daß es keiner Sklaven mehr bedürfe, wenn die Arbeit der Hände durch Maschinenarbeit ersetzt werden könne. Jetzt nun scheint die Möglichkeit geboten, die Menschheit von der Arbeit des sauren Schweißes mehr zu entlasten, und der weiße Sklave rüttelt an seinen Fesseln. Die Sociologie wird gleich vor die größten Aufgaben gestellt und schickt sich an, sie zu lösen. Auguste Comte's positive Philosophie war aus dem Kreise der Jungen hervorgegangen, die sich um den schwärmerischen Idealisten, den Grafen Claude Henri de Saint Simon (1760—1825), geschart hatten und die alten, socialistisch-kommunistischen Gedanken wiedererweckten, die Charles Fourier (1772—1873), der eigentliche Stifter des modernen Socialismus, für die Emancipation des

Digitized by Google

vierten Standes verwertete. Das Phantastische des älteren Socialismus weicht dann mehr und mehr zurück, und ein praktisch-realistischer Geist hält seinen Einzug, namentlich als sich eine streng-wissenschaftliche Nationalökonomie in den Dienst des socialen Gedankens stellte. In der naturwissenschaftlichen und der socialen Bewegung, welch letztere mit der politisch-wirtschaftlichen Freiheitsbewegung der Arbeiterwelt eng verknüpft, aber nicht mit ihr eins ist, sondern immer weiter über sie hinausgeht, kommt der eigentlich neue Geist des Jahrhunderts am deutlichsten zum Ausdruck. Von hier aus empfängt dieses vor allem Charakter und Farbe.

Mit der Umformung des Gesamtgeisteslebens gestaltet sich auch die Poesie um. An die Stelle des Schlagwortes Romantik, welches die ersten Jahrzehnte beherrschte, tritt ein anderes, und dieses lautet Realismus. Die Gegenwarts- und Wirklichkeitsgefühle sind wieder zum Durchbruch gekommen, der Sinn, der sich auf das Nächste und Praktische richtet. Man will sich in seinen vier Wänden wohnlich einrichten und läßt sich an dem genügen, was vorderhand zu bekommen ist. Die großen, idealen Forderungen sargt man ein, um die Tagesideale verwirklichen zu können. Unter dem Feldgeschrei „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit" hatte das Bürgertum zuerst Sturm gelaufen: aber es fühlte sich genug beglückt, als es zuletzt seine konstitutionelle Verfassung in der Tasche hatte. Es schwärmte im Anfang von der Verbrüderung aller Völker, doch es ließ sich am Ende auch an der nationalen Einigkeit nach außen hin genügen. Die realen Wissenschaften übernehmen die großen, geistigen Aufgaben, aber die Dichtung hat vorläufig noch keinen großen Gewinn von ihren Errungenschaften. Alles ist noch zu neu und zu jung und vorläufig nur mit dem Verstande angeeignet, noch nicht zum Gefühl, noch nicht zum sichersten Besitztum geworden. Die älteren Ideale jedoch haben an Begeisterungskraft eingebüßt.

Der praktische Nützlichkeitssinn der Zeit führt ohne Frage vielfach zu einer Verengung des geistigen und künstlerischen Horizontes.

Die Litteratur steigt in die Kämpfe des Tages herab und mischt sich in den Streit der politischen und socialen Parteien hinein. Sie weiß so gut wie nichts mehr von der reinen Ätherhöhe der Ideenwelten, wo die Kunst Goethe's und Schillers zu Hause war. Der Menschheitsführer ist zum Agitator geworden. Das Hoheitliche und Schwungvolle, das Reiche und das Tiefe ist geschwunden, geschwunden die mächtige Phantasie- und Gefühlserregung. Wieder überwuchert eine tendenziöse Schriftsteller- und Zeitungspoesie, die auch von neuem zur Prosa greift und am zweckmäßigsten im Roman und im gesellschaftlichen Sittendrama sich äußert. Die Schönheit des Verses wird jetzt nur noch in der äußerlichen Korrektheit, in der Eleganz und Gewandtheit und in einem sinnfälligen Wohlklang gesucht. Sie ist glatt, aber auch charakterlos. Mehr oder weniger mischt sich dieser tendenziöse Realismus mit den Nachklängen des Klassicismus und Romanticismus.

Digitized by Google

Das Epigonentum und der Eklekticismus treten immer ſchärfer, immer verknöcherter, immer geiſt- und ſeelenloſer hervor, und die echten, künſtleriſchen Fähigkeiten, die Kraft der Anſchauung und der Geſtaltung ſind auch hier in einem deutlichen Schwinden begriffen. Im allgemeinen erinnert die Zeit an die Tage der Voltaire und Diderot, da die alte, franzöſiſch-klaſſiciſtiſche Kunſt langſam abſtarb und die germaniſche Humanitätspoeſie aus der bürgerlich-realiſtiſchen Tendenz- und Schriftſtellerlitteratur ſich allmählich herauf entwickelte.

Auch jetzt kann man ein Neues ſich regen und entfalten ſehen. Deutlich läßt ſich ein Weg verfolgen, der mitten durch die Litteratur des äußeren Formalismus, des klaſſiſch-romantiſchen Epigonentums und des äußerlichen, des tendenziöſen Realismus dahinführt. Auf ihm ſchreitet eine Kunſt des innerlichen, des künſtleriſchen Realismus einher. Eine kalte, ſcharfe und trockene, ſtrenge und herbe Poeſie, welche wie die Tendenzdichtung ſich eng an das Zeitgenöſiſche und Moderne, ſowie an das Heimiſche anlehnt und nur geſtalten will, was ſie mit eigenen Augen geſehen hat. Damit wendet ſie ſich gegen den Vergangenheitskultus der Romantik und gegen alles Schwärmeriſche und Phantaſievolle, gegen das idealiſtiſche Träumerweſen, den Zeit- und Weltflüchtigkeitsſinn der letzten groß entfalteten Kunſt. Auch ſie vermag noch keine mächtigen Gedankenwelten aufzubauen, und ihr geiſtiger Geſichtskreis iſt ein beſchränkter. Die Seele eines wiſſenſchaftlichen Zeitalters lebt in ihr. In kalter und ruhiger Beobachtung ſteht ſie den Erſcheinungen gegenüber. Sie durchforſcht ſie mit dem Seziermeſſer in der Hand und geht auf die ſchärfſte Analyſe aus. Sie möchte tiefer und lebendiger die Dinge durchſchauen, reicher geſtalten als die Kunſt irgend einer Vergangenheit. Alle ihre Sinne ſind angeſpannt, und wie mit neuen Sinnen möchte ſie die Welt in ſich aufnehmen. Das Kennenlernen, die Erkenntnis, nicht die Beurteilung, Wertſchätzung und Idealbildung ſteht ihr im Vordergrund. Die Renaiſſancepoeſie war vor allem eine Phantaſiepoeſie geweſen und die des 17. Jahrhunderts eine Verſtandesdichtung. Dann ging im 18. Jahrhundert eine Gefühlsdichtung empor, und noch immer ſteht unſere Zeit unter dem Banne der Anſchauung, daß das eigentlich Poetiſche, das Weſen aller Poeſie im Gefühlsausdruck beruhe. Dieſer aber tritt in der neuen realiſtiſchen Kunſt ſtark zurück. Letztere legt auf das eigentliche Erbe des Goethe'ſchen Geiſtes Beſchlag, nicht jene Goethe nachahmende Poeſie, die ihn äußerlich kopiert. Sie bekennt mit ihm, daß die Erkenntnis der Natur der Anfang und das Ende aller Weisheit ſei. Und dadurch wird ſie zu einer Empfindungspoeſie. Die ſinnliche Empfindung, dieſes Erſte und Elementarſte, mit dem wir die Erſcheinungen in uns aufnehmen, die Nervoſität wird jetzt zur eigentlich treibenden Kraft. Wir ſtoßen auch hier auf eine Kunſt des objektiven Realismus, der auf die Schilderung der Außenwelt ausgeht und auf einen ſubjektiven Realismus,

Digitized by Google

der das Auge auf die Innenwelt gerichtet hat. Der französische Roman Balzacs und der Balzac'schen Schule spielt in dieser Zeit die gleiche Rolle, wie im vorigen Jahrhundert der englische Roman der Fielding, Sterne und Goldsmith; in Deutschland aber prägt sich der neue Geist zunächst am deutlichsten bei Otto Ludwig und noch klarer bei Hebbel aus.

Die Julirevolution hatte dem bürgerlichen Liberalismus und Demokratismus, sowie auch der religiösen Aufklärung von neuem Luft gemacht, und die Welt der höheren Bildung wird zum großen Teil wieder von politisch- und religiös-revolutionären Ideen leidenschaftlich ergriffen. Das „junge Deutschland", das seit 1830 auf dem Schauplatz erscheint, ist ein Geschlecht von Zeitungsschriftstellern, Politikern und Agitatoren, voll starken Gegenwartssinnes, welches die augenblicklich herrschenden staatlichen und gesellschaftlichen Zustände umgestalten, praktisch wirken und eingreifen will. Um Kleineres zu erreichen, sieht es von den höchsten Menschheitsidealen ab. Damit kehrt es wieder zu der bürgerlichen Kampf- und Tendenzlitteratur vor den Tagen des Goethe-Schiller'schen Klassicismus zurück. Es versteht auch nicht mehr die rein auf das Künstlerische und Ästhetische gerichteten Bestrebungen der Hochromantik, die „zwecklose" Phantasiefreude, den Stimmungs- und Gefühlsrausch, sowie die bloße Gestaltungslust der älteren Kunst. Ihm sind die Meinungen und Anschauungen, die Überzeugungen das eigentlich Entscheidende, und es verlangt von der Dichtung, daß sie die Zinne der Partei besteige. Die Romantik hatte vor allem Goethe auf den Schild erhoben und sah geringschätziger auf Schiller herab, diese Zeit hingegen feiert in Schiller den Freiheitssänger, den Dichter einer klaren, leicht faßlichen Gedanklichkeit, während sie den Geheimrat und den Minister Goethe als einen „Volksfeind" ansieht, als einen kühlen und vornehmen Aristokraten und herzlosen Egoisten. Der politische Agitator begreift nicht den Mann, dem die Kunde vom Ausbruch der Julirevolution weniger wichtig dünkt als eine naturwissenschaftliche Erkenntnis Geoffroy St. Hilaire's, welche der Darwin'schen Entwickelungslehre Bahn brach. Bei Ludwig Börne (1786—1837), dem satirisch-witzigsten und leidenschaftlich-überzeugtesten Vorkämpfer des bürgerlichen Demokratismus, prägt sich mit am deutlichsten diese Gesinnung aus. Das eigentlich-künstlerische Verständnis ist schwach und auch die litterarische Kritik stellt sich in den Dienst der Politik.

Auf der Grenzscheide zwischen alter und neuer Dichtung steht Heinrich Heine (13. Dezember 1797 bis 17. Februar 1856), eine der ausgesprochensten litterarisch-künstlerischen Charaktergestalten unseres Jahrhunderts, der allem, was er geschrieben, den Stempel seiner Besonderheit aufs deutlichste aufgedrückt hat. Der weltschmerzliche Pessimismus der

Digitized by Google

Byron, Muſſet und Leopardi und die ganze Zerriſſenheitsſtimmung der Zeit haben ſich bei ihm zum entſchiedenen Nihilismus geſteigert, der faſt nur noch an der Zerſtörung ſein Gefallen findet. Das Ernſte, Poſitive und Ideale, das Heroiſche und Titaniſche, das Tieferbegründende der Byron'ſchen Natur darf man bei ihm nicht mehr ſuchen. Heine gehört weit mehr zu den Aretin-Erſcheinungen. Er pocht nicht wie der engliſche Dichter ſtolz

Heinrich Heine. Jugendbildnis.

auf ſein Ich und wird ſich nicht wie Prometheus an einen Felſen anſchmieden laſſen. Er hält von der ganzen Welt nichts, aber auch nicht viel von und auf ſich ſelber. Er iſt ſo durch und durch Oppoſitionsmenſch, daß er auch mit ſich ſelbſt fortwährend in Oppoſition liegt und mit derſelben Freude, wie andere Neſter, ſo auch das eigene beſchmutzt. Ihm iſt nicht wohl, wenn er nicht auch ſeine Götterbilder, die Ideale, die ihn noch erwärmen und reizen können, einmal gründlich zu Karrikaturen verzerrt und dem Gelächter preisgiebt. Mit einem Fuße ſteht er noch auf dem Boden der Romantik. Er hat noch ſtarke, äſtheticiſtiſche Neigungen, und mehr

Digitized by Google

intereſſiert ihn, wie er etwas ſagt, als was er ſagt. Seine religiös- und politiſch-liberalen Ideale ſind ihm nicht ſo heilig, und er nimmt es keineswegs mit ihnen ſo ernſt wie mit den künſtleriſchen. Die wahren Gottheiten, die er immer anbetet, ſind der Stil und der Witz. Ihnen opfert er alles. Für einen Witz ſchlägt er auch ſeine ſchönſten Überzeugungen tot. So aber gerät er ebenſo wie ſein Gegner Platen ſtark in den Formalismus hinein. Im „Buch der Lieder“ iſt eine raffinierte Koketterie das Weſentliche. Die Vorſtellungs- und Stimmungswelt der deutſchen Romantik, welche ſich an das Volkslied anlehnte, herrſcht hier noch vor. Und eine gewiſſe weiche und träumeriſche Sehnſuchtsſtimmung blieb ihm treu und klingt dann und wann immer wieder aus dem ſchrillen Hohngelächter hervor. Aber das Friſche und Herzliche, das echt Naive und Natürliche bleibt ihm doch innerlich etwas ganz Fremdes. Er iſt ſelbſt nicht in ſeinen Gefühlen ergriffen und kann daher auch nicht ergreifen. Da trifft man denn auf viel Süßliches und Weichliches, Gemachtes und Erkünſteltes. Seine Liebeslyrik beſitzt lange nicht mehr das Umfaſſende und Vielfältige der Goethe'ſchen Poeſie. Sie wiederholt fortwährend einige wenige Töne. In Inhalt und Form zeigt ſich als das Beherrſchende eine ſtarke Monotonie, die notwendigerweiſe zur Manier führt. Über dieſe Einförmigkeit ſucht er dann durch raffinierte Koketterien hinwegzuführen, durch zierliche Rhythmen und klingelnde Worte. Er ſteht dem deutſch-romantiſchen Gefühlsweſen fremd gegenüber, ſpielt mit ihm und verſpottet es. So gelangt er zu ſcharfen Gegenſätzen, und dieſe reizen ihn mit am meiſten. Sein nihiliſtiſches Weſen kommt bald zum Durchbruch. Aber wenn er dann eine poetiſche Stimmung plötzlich in einen proſaiſchen Witz enden läßt, dann zeigt ſich, wie plump und roh, wie hart und ſcharf ſeine beiden Naturen noch nebeneinander ſtehen. Der alte Heine, der wilde, verwüſtete Dichter, der auf ſeiner Matratzengruft bald in düſtere Klagen, bald in Flüche und Verwünſchungen

Die Weltgeschichte ist der Fortschritt im
Bewußtseyn der Freyheit. – Hegel

Friedrich Hegel.

Digitized by Google

ausbricht und in grellen Cynismen ſich Luft macht, ſteht als Künſtler höher als der Sänger des „Buches der Lieder“. Es liegt keine Schminke mehr auf ſeinem Geſicht. Die nihiliſtiſche Wut und Verzweiflung verſchmäht die Lüge der Sentimentalität und Gefühlsſchwärmerei, mit welcher der junge Heine die Welt und auch ſich ſelber zu täuſchen ſuchte. Der Romantiker iſt jetzt ganz Jungdeutſcher geworden. Die Tagesſatire, die grimmige Verſpottung der politiſchen, geſellſchaftlichen und litterariſchen Zuſtände nimmt den erſten Platz ein. Der Tag wird es auch fortſchwemmen. Dazwiſchen Laute tieferen und allgemeineren, menſchlichen Elends. Hier, wo der Dichter

Karl Gutzkow.

Digitized by Google

wahr ist, schwindet auch all das Gemachte und Kokette. Und das raffiniert Formspielerische weicht einer Formlosigkeit, die aber sehr viel Kraftvolleres an sich hat. Die deutsche Poesie steht wieder auf der Stelle, wo sich der Vers in die Prosa auflöst und ganz in Trümmer geht.

Mit den Männern des eigentlichen „jungen Deutschlands", Karl Gutzkow (1811—1878), Heinrich Laube (1806—1884), dem Ästhetiker und Kritiker Ludwig Wienbarg, Theodor Mundt, Gustav Kühne, gelangte dann die ausgesprochene Schriftsteller- und Prosapoesie zur Herrschaft, in welcher die Tendenz die Kunst überwuchert. Die dichterische Gestaltungskraft steht hier sehr niedrig, und geistreiche Leitartikel, Feuilletons und Räsonnements über alle möglichen politischen und religiösen Fragen der Zeit müssen den Mangel daran ersetzen und eine trockene Verständigkeit herrscht vor. Die Philosophie Hegels (1770-1831) mit ihrer starren Vernünftigkeit, welche kein Ich gelten ließ, ihrer kalten Begrifflichkeit und jonglierenden Dialektik beherrscht diese Zeit und erklärt auch das Blutlose und Unsinnliche der Poesie. Hegel hatte konservative Politik getrieben, seine Schüler Arnold Ruge und Echtermayer verwerteten seine Philosophie für den liberalen Radikalismus. Auf letzterem fußt auch der Roman und das Drama des jungen Deutschlands. Im Anfang kämpft es gegen die herrschende bürgerliche Moral und tritt, Bestrebungen des Sturmes und des Dranges und der ersten Romantik aufnehmend, für die Emancipation des Fleisches, für die Rechte der Sinnlichkeit, für freie Liebe u. s. w. ein. Später macht es seinen Frieden mit der Gesellschaft, aber die Tendenz der moralischen Belehrung tritt dann um so schärfer hervor. Die Erörterung politischer, socialer und religiöser Zeitfragen macht das eigentliche Lebenselement dieser Kunst aus, und kraft der Vernünftigkeit ihres Wesens fühlt sie sich auch wieder inniger mit dem französischen Geist verwandt, und die westliche Litteratur übt von neuem einen stärkeren Einfluß aus.

Laube.

Es trat deren durch lange Überlieferung und längere Kultur erworbene ſchriftſtelleriſche Überlegenheit hervor, das Geſchick, geiſtreich, elegant und leicht faßlich den Gedanken für das allgemeine Verſtändnis darzulegen, die Kunſt der Konverſation und der rhetoriſch-theatraliſche Sinn, welcher mehr die Wirkung als die Sache ſelber ins Auge faßt. Der umfaſſendſte und reichſte, gelehrteſte und tiefſte Geiſt des jungen Deutſchlands iſt Karl Gutzkow. Wie Leſſing, an den er in vielem erinnert, beherrſcht er kraft ſeines kritiſchen Verſtandes noch ein Stück Kunſt, aber er würde mehr beherrſchen, wenn ſeine Reflexionspoeſie tiefer ginge und wie die Leſſing'ſche reichere neue und poſitive Ideale vor ſich ſähe und nicht ſo in der Verneinung, in der Skepſis ſtecken blieb. Je mehr ſeinem Weſen das geſchloſſen Einheitliche und der feſte Mittelpunkt abgehen, deſto mehr ſucht ſein Ehrgeiz das Breite und Viele und zerſplittert ſich dabei in Inhalt und Form. Das kritiſierende und räſonnierende Tendenzdrama des jungen Deutſchland kommt als Versdrama aus der Nachahmung Schillers hervor, während es als Proſa-Sittenſchauſpiel das bürgerlich-moraliſche Familiendrama des 18. Jahrhunderts fortſetzt und Hand in Hand mit dem Scribe'ſchen Luſtſpiel geht. In Gutzkows „Uriel Acoſta“ ſteht es am höchſten, während der durch und durch nüchterne und trocken-ſtaubige Laube als Dichter kaum etwas bedeutete und auch als Romanſchriftſteller ſchon vergeſſen iſt. Der Gutzkow'ſche Tendenz-, Geſellſchafts- und Sittenroman hingegen wird, wenn er auch nur noch vom Hiſtoriker geleſen wird, doch als eine Entwickelungsform in der Litteraturgeſchichte eine Stellung behaupten.

Nikolaus Lenau.

Die Lyrik nimmt denſelben Charakter an wie das Drama. Das Politiſch-Tendenziöſe, die Kampfesſtimmungen der vormärzlichen Zeit beherrſchen ſie. Das Bilden wird auch hier durch das Reden überwuchert. Der Leitartikel und der begeiſternde Toaſt, der die Teilnehmer einer Verſammlung zum Kampf für Wahrheit, Freiheit und Recht auffordert, ſetzt ſich in Verſe um von hohem Pathos und glänzender, bilderreicher Diktion, welche, wie einſt die ſchwungvolle Lyrik Körners, weſentlich die Art Schillers fortſetzt. Die

Digitized by Google

künſtleriſch bedeutendſten Dichter ſtehen auf der Übergangsſtufe von der Romantik zum tendenziöſen Realismus. Der ungariſch-deutſche Edelmann Nikolaus Lenau (1802—1850) trägt einen Dichter und einen Proſaiker in ſich. Der Dichter webt noch in jener Stimmungs- und Gefühlswelt der jüngeren Eichendorff'ſchen Romantik. Die Natur macht er zum Spiegelbild ſeines Innenlebens, das von tiefſter und düſterſter Melancholie beſchattet wird. Neben dieſe rein lyriſche Stimmungspoeſie voll unmittelbarer Geſtaltungskraft tritt eine Gedanken- und Reflexionsdichtung, die oft zu höchſtem Schwung und Pathos ſich ſteigert, aber plötzlich zuſammenbricht und einem echt jungdeutſchen Proſaismus,

Annette von Droſte-Hülshoff.

einem nüchternen, nackten und bloß verſtändigen Meinungsausdruck Platz macht. Lenau iſt voller Unruhe und Zerriſſenheit und wird von religiöſer Skepſis und frömmerer Gläubigkeit hin und her geworfen; Genialität und Philiſtroſität wohnen bei ihm nebeneinander. Ferdinand Freiligrath (1810-1876) beſitzt mehr Sinn für die Außenerſcheinung der Dinge, und er drängt mehr nach einer objektiven als nach einer ſubjektiven Kunſt hin. Nicht die Stimmung ſucht er, ſondern die maleriſch-realiſtiſche Schilderung. Er verſteht ſich auf die Zeichenkunſt, und ſein Auge iſt voller Farbenfroheit. Jene engliſch-franzöſiſche Romantik, welche mit ihrer Phantaſie der Wiſſenſchaft vorauseilte und als Geſchichte Wirklichkeitsbilder der Vergangenheit gab, als Geographie in den Orient reiſte, bildet den Ausgangspunkt ſeiner Poeſie, die vieles mit der Victor Hugo'ſchen gemeinſam hat, auch die Keckheit des Rhythmus und des Reimes, das Pathos und die Rethorik. Doch birgt ſie nur wenige ideelle Elemente. Auch die revolutionär-politiſche Tendenzlyrik Freiligraths übertrifft an ſinnlicher Anſchauungskraft und phantaſievoller Bildlichkeit bei weitem die der übrigen Freiheitsſänger. Als ſeine nächſte Geiſtesverwandtin und auch durch Landsmannſchaft ſteht ihm das weſtfäliſche Edelfräulein Annette von Droſte-

Ja, faßt ein Grauen selber mir,
Seht bis zu jener Höhe!
Die Thräne springt ins Auge mir,
In meinem Herzen singt's: „Mourir,
Mourir pour la patrie!“:
Glück auf! Das ist ein, glorreich Loos,
Das ist ein stolzer Tambour —
„Allons enfans,“ — Mourir, mourir,
Mourir pour la Patrie!“

Ferdinand Freiligrath

Hülshoff (1797—1848) nahe. Nur daß sie sich mit ihren politischen und religiösen Überzeugungen im Lager der konservativen Parteien aufhält. Ihr realistischer Sinn ist noch schärfer als der Freiligrath'sche, vor allem, da

Georg Herwegh.

ſie feſteren Boden unter den Füßen behält und, ſtatt in den Orient zu eilen, ihre nächſte Heimat, die einſamen Heiden des Münſterlandes, mit ganz intimer Beobachtungskunſt ſchildert. In dieſer Poeſie, welche auch geſpenſtiſchen Spuk geradezu mit wiſſenſchaftlicher Erkenntnisluſt, mit geſpannteſten Empfindungsnerven und mit der objektivſten Ruhe betrachtet, ſteckt ſchon ein gut Stück neueſter Dichtung.

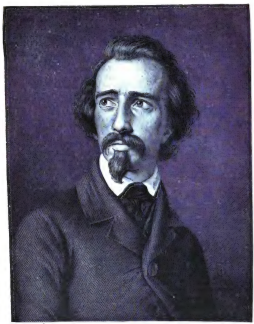
Anastasius Grün

Die eigentliche Tendenzlyrik der vierziger Jahre, die revolutionäre Leitartikel- und Feuilletonpoeſie, kann künſtleriſch nicht größeres Intereſſe erwecken als die frühere patriotiſche Kriegsdichtung Körners, Arndts und die Burſchenſchaftspoeſie. **Georg Herweghs** (1817 bis 1875) glänzende Rethorik und Schiller'ſches Pathos, kurzes Wort und kurzer Sinn ſchlug am kräftigſten in die politiſch erregten Geiſter ein, während die geiſtreich-feuilletoniſtiſche Poeſie des Grafen von Auerſperg, der ſich als Dichter den bürgerlichen Namen **Anaſtaſius Grün** (1806-1876) beigelegt hatte, auch manches Naive, Friſch-Sinnliche und Farbenfreudige an ſich hat. **Franz Dingelſtedt** (1814-1881), **Heinrich Hoffmann von Fallersleben** (1798 bis 1874), der ganz leichte, ſangbare, doch auch recht ſeichte patriotiſche Lieder für den breiteſten Geſchmack dichtete, **Gottfried Kinkel** (1815-1882), **Moritz Hartmann** (1821-1873), **Karl Beck** (1817-1879), **Robert Prutz** (1816-1872), **Alfred Meißner** (1822-1885) konnten nur, von der Gunſt der Zeitſtrömung getragen, um ihrer Geſinnungen und Überzeugungen willen einen Augenblickserfolg davontragen, der mil der Kunſt weniger zu thun hatte. Auch die didaktiſche Dichtung **Leopold Schefers** (1784-1862), eines Rückert-Schülers, welcher den Erbauungsbedürfniſſen der religiös Aufgeklärten entgegenkam und deren Glaubensbekenntnis formulierte, war ein Stück jungdeutſcher Schriftſtellerpoeſie.

Wie zu Beginn des Jahrhunderts in den Tagen der Befreiungskriege die ästhetisch-philosophische Kultur, die Kultur eines reinen idealen Geisteslebens, den ersten empfindlichen Stoß erlitten hatte, so drängten die revolutionären Erregungen der vierziger Jahre erst recht das deutsche Volk von der Kunst ab. Der Dichter und Denker hatte dem Staatsmann, dem Politiker, dem Gesellschaftsreformator Platz gemacht, reale Interessen, Verfassungsfragen u. s. w. beschäftigen vor allem die Gemüter, und nur eine kurze Ruhepause, eine gewisse Ermattung und Erschlaffung trat gleich nach den Revolutionsjahren ein. Dann steigern sich wieder die politischen Leidenschaften. Der Kampf Preußens und Österreichs um die Hegemonie in Deutschland trägt in die Reihen der Kämpfer für die deutsche Einheit den Zwiespalt hinein. Bis endlich aus blutigen Schlachten das neue deutsche Kaiserreich emporsteigt. Die bürgerliche Welt, die bisher die Trägerin starker revolutionärer Gesinnungen gewesen war, hat einige ihrer wichtigsten Forderungen durchgesetzt und neigt sich immer mehr der Versöhnung mit den alten, früher bekämpften Regierungsgewalten zu und entwickelt stets deutlicher konservative Neigungen. Ihr liegt es vor allem daran, das Erworbene festzuhalten. Die letzte große Versöhnung erfolgt nach der Wiederherstellung des deutschen Kaiserreiches, als in den Tagen des Kulturkampfes die Regierungen auch den religiös-liberalen Anschauungen des gebildeten Bürgerstandes schienen Rechnung tragen zu wollen. Um so mehr mußte man an den Frieden denken, da ein neuer Feind von unten heraufdrängte und die Interessen der aristokratischen und bürgerlichen Stände in gleicher Weise bedrohte oder doch scheinbar bedrohte.

Schon in den vierziger Jahren hatte diesen konservativ-liberalen bürgerlichen Gesinnungen neben dem feurigen und glänzenden, ritterlichen Spätromantiker, dem Grafen Moritz von Strachwitz (1822—1847), Emanuel Geibel aus Lübeck (1815—1884) Ausdruck gegeben, und das Mild-Versöhnliche seines Wesens, welches nirgendwo heftigeren Anstoß gegeben hatte, gewann ihm mehr und mehr die Herzen des Volkes, dessen Liebling er bis zu seinem Tode blieb. Aus einer weichlich-süßlichen, vielfach verwaschenen und physiognomielosen „Backfischpoesie“ rang er sich durch ernste künstlerische Selbstsucht zu einem ausdrucksvolleren, klareren und männlicheren Stil empor. Er findet keinen originalen Ton mehr, aber gerade das Ecken- und Kantenlose, das ganz und gar Abgeschliffene und säuberlich Glatte seiner Kunst macht diese zur rechten Kunst einer ästhetisch nicht stark empfindenden Zeit. Seine Sprache kümmert sich gar nicht mehr um das Charakteristische, sondern sucht nur noch schlechthin das äußerlich und sinnlich Wohlgefällige. Geibel treibt den Platen'schen Formalismus in das Fahrwasser des nur noch Korrekten hin, und die ältere eklekticistische Lyrik wird nunmehr zu einer rein konventionellen. Sie sagt noch einmal alles wieder, was seit den Tagen der Klassik und wie es gesagt worden ist. So

Digitized by Google



Was da webet im Ringe
Was da blüht auf der Flur
Sinnbild ewiger Dinge
Ist's dem Schauenden nur.

Emanuel Geibel

Digitized by Google

gut wie jedes Gedicht iſt ein nachgeahmtes und trägt den Stempel eines Vorbildes an ſich. Deutlich erkennt man bald das Volkslied heraus, bald Goethe, bald Uhland, bald Heine und bald Platen, bald Freiligrath, und wenn er ſich gegen ſeinen Gegner Herwegh in klingenden Strophen wendet, dann kopiert er täuſchend auch deſſen pathetiſch-rhetoriſchen Stil.

Oskar Redwitz' (1823—1891) ſüßlich frömmelnde Verserzählung „Amaranth“ atmete den Geiſt der Reaktion, der bald nach 1848 auf einige Zeit zur Herrſchaft kam, und war für die katholiſche Welt, was die Geibel'ſche Backfiſchpoeſie für das proteſtantiſche Deutſchland bedeutete. Romantiſcher Flitterkram und Goldſchaum ſuchte vergebens über das nüchtern Proſaiſche dieſes Weſens hinwegzutäuſchen, das in den ſpäteren Werken mehr und mehr offenbar wurde. Friedrich Bodenſtedt (1819 bis 1892) erneuerte den Orientalismus, putzte ſich als ein perſiſcher Sänger, als der weiſe Mirza Schaffy aus und verdünnte den feurigen Wein des alten Hafis zu einem ſanften und dünnen Tränklein für ein müdes Geſchlecht, welches ſich gern ſagen läßt, daß ein wenig Liebeln und Trinken das Beſte am Leben iſt. Sein gänzlicher Mangel an politiſcher Tendenz empfahl ihn gerade für dieſe Zeit, die ſich an der vormärzlichen Kampfpoeſie völlig überſättigt hatte und mit Begier nach aller Goldſchnitt-Lyrik und -Epik griff: nach Redwitz, Bodenſtedt, nach Otto Roquette's „Waldmeiſters Brautfahrt“ und nach Putlitz (1821—1890). In dieſes Geklingle und Reimgebimmle tönte dann die gehalt- und kraftvollere Weiſe Hermann Linggs (geb. 1820) hinein, der wieder mehr auf inhaltliche Bedeutung ausgeht und in einer epiſchen Lyrik mit Vorliebe große hiſtoriſche Geſtalten und Vorgänge behandelt. Aber der weichliche Formalismus dieſer Epoche widerſtrebt dem Starken und Großen, und der Schwung dieſes Dichters ſtürzt jäh in nüchternen Proſaismus ab.

Friedrich Bodenſtedt.

Der geſchichtliche Sinn, den die Romantik erweckt hatte, das liebevolle Studium der Vergangenheit und namentlich der mittelalterlichen Welt

wurden von einer neuromantiſchen Schule weiter gepflegt, an deren Spitze Joſeph Viktor Scheffel ſteht (1826 bis 1886). Die gelehrten antiquariſchen Neigungen Walter Scotts bekommen noch etwas Intimeres, und die reicheren und tieferen hiſtoriſchen Kenntniſſe ſteigern die realiſtiſchen Anforderungen. Walter Scott ſchrieb als Kind ſeiner Zeit über die Vergangenheit, jetzt aber macht man ſchon den Verſuch, ſich ſelber künſtlich in die Zeit zurückzuverſetzen und aus ihrer Eigenart heraus die Dinge zu betrachten. Man machte ſie ſich gewiſſermaßen zu einer Gegenwart. Die Geſchichtsdichtung nimmt wieder einmal ein archaiſierendes Gepräge an. Am radikalſten ging hier ein orthodoxer Pfarrer Wilhelm Meinhold vor, der ſeine ergreifende Erzählung „Die Bernſteinhexe“ als ein ſchriftſtelleriſches Erzeugnis des 17. Jahrhunderts ausgab und damit ſogar Glauben fand, da er aufs geſchickteſte und ſorgfältigſte die Sprache jener Zeit nachgeahmt hatte. So weit ging Scheffel gerade nicht, und er läßt ſich mehr an einem archaiſtiſchen Aufputz genügen. Die alte Romantik hatte die Schwärmerei für die mittelalterliche Poeſie in Aufnahme gebracht, aber es war ihr keineswegs eingefallen, die-

Hermann Lingg.

Viktor Scheffel.

Digitized by Google

ſelbe frank und frei nachzuahmen. Das verſucht nun die neue Romantik, welche in die Empfindungsweiſe der altdeutſchen Kunſt tiefer hineindringt und aus ihr heraus dichtet. Die Vaganten- und Fahrende Schüler-Poeſie der Vorzeit dient als Vorbild für einen keckeu, zechfrohen Geſellen, deſſen barocker Studentenhumor auch aus der neueſten Wiſſenſchaft Anregung zu allerhand luſtigen Karrikatur-Arabesken gewinnt. Friſcher Übermut, Humor und Sentimentalität vermiſchen ſich in Scheffels „Trompeter von Säkkingen“, tiefer geht ſein Proſaroman „Ekkehard“, der dem Scott'ſchen Geſchichtsroman eine mehr lyriſche Färbung verleiht und zum hiſtoriſchen Liebesroman werden läßt. Der **Wilhelm Jordan**'ſche (geb. 1819) Archaismus tauchte noch ein Stück weiter in die Vorzeit zurück. In der mittelalterlichen Dichtung ſieht er nichts mehr von der echt- und urdeutſchen Kunſt, die er ſucht. Die Zeit, da das Hildebrandslied entſtand, lockt ihn mit höchſtem Zauber. Und er erneuert das Ur-Nibelungenlied und den Stabreim. Dabei iſt er mehr Schüler des jungen Deutſchland als der Romantik, von großer modern naturwiſſenſchaftlicher Bildung, der in die altertümelnden Formen neueſten Zeitgeiſt hineinpreßt. In ſeinen „Andachten“ trägt er die Darwiniſtiſche Lehre in Verſen vor, ohne ſchon zur eigentlichen künſtleriſchen Geſtaltung hingelangen zu können.

Ja, ich nehme für mein Gebiet
Sagengold zum Grundkapitale,
Aber nach eigenem Plane
Baut' ich neu die Ahnenhalle.
Wilhelm Jordan.

Das Künſtliche und Erkünſtelte, das Geſuchte und Gemachte, das in dieſem Archaismus zum Ausdruck kommt, charakteriſiert die Poeſie der Zeit. Und dann auch das Zierliche und Niedliche, das Kleine und Feine. Die

Lyrik ſcheint zu fühlen, daß ſie durch ſich allein nicht mehr zu feſſeln vermag; das ſcharf Konzentrierte ihres Weſens verlangt auch vom Leſer eine ſtarke äſthetiſche Genußfähigkeit, welche offenbar nicht mehr vorhanden iſt. Sie verbindet ſich daher gern mit einer durch ſtärkere ſtoffliche Reize wirkenden Verserzählung. Dieſe aber löſt ſich in eine Reihe von Gedichten und Stimmungsbildern auf, und der Zuſammenhang wird durch eine äußere Begebenheit, nicht durch eine innerliche Entwickelungsgeſchichte hergeſtellt.

Paul Heyse

Auch die Novelle iſt jetzt mehr eine Schöpfung lyriſch beanlagter Naturen, als daß ſie mit dem Epiſchen, als daß ſie mit dem Roman in Verbindung ſteht. Sie kommt zu ganz beſonderer Entfaltung. **Adalbert Stifter** (1806 bis 1868) entwirft eine lange Reihe außerordentlich fein und delikat ausgetiſtelter Natur- und Stimmungsbilder, Kabinettsbilder einer jedes Steinchen und jedes Grashälmchen zählenden Kleinmalerei. Zum eigentlichen Lieblingsnovelliſten der Zeit aber wird **Paul Heyſe** (geb. 1830), ein Schüler Goethe's und Tiecks, der die Moral der Emancipation des Fleiſches und das Recht der ſchönen Sinnlichkeit und der freien Liebe einer Geſellſchaft, die gern allen Erregungen neuer Ideen aus dem Wege geht, mundgerecht zu machen weiß. Alles iſt elegant, einſchmeichelnd und verführeriſch, zart parfümierte Erotik, bequem weltmänniſche Weisheit, das Leben ſanft zu genießen und auch von einſchmeichelndem Geibel'ſchen Formalismus. Eine charakteriſtiſche Damenſalonpoeſie, über der ein feiner Theegeruch ſchwebt. Stärker als bei Heyſe fließt bei **Theodor Storm** (1817—1888) das Lyriſche in das Novelliſtiſche aus, und eine Novelle konzentriert ſich einigemale bei ihm in einem lyriſchen Gedicht. Die Eichendorff'ſche Romantik lebt in ihm fort, die landſchaftliche Stimmungsdichtung voll weicher verſchwimmender Töne. Auch Theodor Storm hat, und das iſt ſymptomatiſch

Theodor Storm.

für die ganze Kunſt dieſer Zeit, ein Gedicht, eine Novelle immer wieder geſchrieben, aber dieſes eine Gedicht und dieſe eine Novelle iſt ein Kabinettsſtück an Feinheit der Ausführung und atmet den Duft und Zauber Schleswig-Holſteiner Marſchen- und Heidelandſchaft, ihrer traumverlorenen Einſamkeit in heißer Mittagsglut oder im Rauch geſpenſtiſcher Nebel. Storm wurzelt in der Romantik, aus der Goethe'ſchen Schule kam Heyſe und ebendorther Gottfried Keller (1819—1890), der am meiſten von dem Naturfriſch-Sinnlichen und der geſunden Kraft des Meiſters in ſich hat. Auch die Charakteriſtik beſitzt etwas Feſteres und Kernigeres. Das Schalkhaft-Humoriſtiſche beherrſcht er wie das Rührend-Tragiſche, während das geiſtig-ideelle Leben mit ſeinen Wurzeln in dem echt ſchweizeriſchen, moraliſch-pädagogiſchen Genius wurzelt. Der Goethe'ſche Bildungs- und Erziehungsroman, der „Wilhelm Meiſter“, iſt im „grünen Heinrich“ würdig fortgeſetzt. Wenn Gottfried Keller mehr deutſch-ſchweizeriſches Blut in ſeinen Adern trägt, ſo fehlt es bei ſeinem nächſten Landsmann Conrad Ferdinand Meyer (geb. 1825) nicht an ſchweizeriſch-romaniſchen Elementen. Es weht aus ſeinen Werken etwas wie alter Renaiſſancegeiſt hervor, und gern kehrt er auch bei dieſer Zeit ein und gewinnt uns für ihre Männer und Frauen. Er iſt der Hiſtoriker unter dieſen Novelliſten und ſeine Geiſtes- und Ideenwelt die tiefſte und die ernſteſte. Das Beſchauliche Kellers hat bei ihm ſchon mehr einen grübleriſchen Charakter angenommen. Die ganze Form trägt einen plaſtiſchen Charakter, etwas Deutliches und Feſtes, das die Erinnerungen an den helleniſchen Klaſſicismus erweckt. Auch Theodor Fontane (geb. 1819) möchte ich lieber einen Novelliſten als einen Roman-

Gottfried Keller.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

dichter nennen, obwohl er ſchon weit weniger auf die Darſtellung des Individuums als der Geſellſchaft ſich konzentriert. Er hat die beſten neueren Balladen geſchrieben, zum Teil altſchottiſchen Charakters und doch durchaus neu, eigenartig und modern. Eine Poetennatur der ausgeprägteſten Objektivität und daher von wenig lyriſchem Reiz, eckig und kantig, trocken und nüchtern, mit einem ironiſch-ſatiriſchen Grundzug, ſtrammen, brandenburgiſch-preußiſchen Geiſtes, gewiß von keiner Intelligenz, eine märkiſche Fichte. Er iſt für unſere Poeſie, was Adolf Menzel für die Malerei, nahe verwandt mit dem ganz vereinzelt daſtehenden Chriſtian Fr. Scherenberg (1798 bis 1881), dem Sänger von „Waterloo“ und „Leuthen“, dem Schöpfer eines naturaliſtiſchen Epos, das freilich gar keine Nachfolger fand. Der ſcharfe Charakterdarſteller, doch erfindungsarme Erzähler Fontane, der mit höchſter Kunſt gerade eine an und für ſich höchſt unintereſſante, enge und bornierte, durch und durch intelligenzloſe Geſellſchaft ſchildert, der durchaus kühle und völlig tendenzloſe, niemals lobende und niemals tadelnde Beobachter, iſt für dieſe Zeit eine Merkwürdigkeitserſcheinung, und zu wirklichem Anſehen gelangte ſeine Kunſt daher auch ſpät, verſtanden wurde ſie erſt von dem neuen Naturalismus. Auch Gottfried Keller, C. F. Meyer und ſelbſt der Scheffel'ſche „Ekkehard“ haben ſich nur ſehr allmählich durchgerungen. Sieht man von Hebbel und Ludwig ab, ſo ſteht bei dieſen Lyrikern und Novelliſten die eigentliche Kunſt, das wirklich äſthetiſche Können am höchſten. Man ſteht Dichtern gegenüber, während im Roman der proſaiſche und ſchriftſtelleriſche Geiſt die Oberhand behielt. Er iſt jetzt das vornehmlichſte Organ des ſtofflichen und tendenziöſen Realismus. Freilich gelangte er nicht zu ſo hoher und reicher Entfaltung wie in England und Frankreich. Er konnte bei uns auf keine ſo große Vergangenheit zurückblicken, nicht auf eine ſo große Schriftſtellerlitteratur, wie ſie dort im

C. F. Meyer.

Digitized by Google

18. Jahrhundert geblüht hatte; er war noch jünger und unerfahrener. Die außerordentlich äſthetiſche Kultur der Deutſchen in der klaſſiſch-romantiſchen Periode wirkte ja noch immer nach, und auch dieſes äſthetiſche Empfinden war dem Schriftſtellerroman nicht beſonders günſtig. Dieſer letztere unterſchied ſich weſentlich genug von der Romandichtung jener älteren Zeit, und mit einer gewiſſen Geringſchätzung hatte die klaſſiſch-romantiſche Kunſtanſchauung auf den Romanſchriftſteller, den Halbbruder des Dichters, herabgeſehen.

Theodor Fontane.

Je weniger ernſthafte Anforderungen die deutſchen Romanſchreiber an ſich ſtellten, deſto maſſenhafter war die Produktion, mit der ſie den Markt zu überſchwemmen anfingen. Natürlich kann es hier nicht meine Aufgabe ſein, von all den Unterhaltungserzählern, die oft äußerlich den meiſten Erfolg davontrugen, auch nur die flüchtigſte Notiz zu nehmen, und auch nicht von den geringeren Talenten, die eine ernſthaftere künſtleriſche Betrachtung vertragen. Nur die Hauptzüge der Entwickelung ſollen dargeſtellt, nur die erſten Namen genannt werden, welche dem Romane neue Ziele und Richtungen gaben.

Der älteren hiſtoriſchen Schule, die in Scott ihren Meiſter ſah und ihm nachahmte, gehörte noch Willibald Alexis (W. Häring, 1798—1871) an, der Schöpfer eines brandenburgiſch-preußiſchen Geſchichtsromanes, der wiederum verſchiedene Nachfolger fand, ferner Heinrich König (1790 bis 1869), Franz Trautmann (1813—1887) u. a., während Charles Sealsfield (1793—1864) einige Zeit lang durch ſeine dem Geſchichtsroman naheſtehenden geographiſch-exotiſchen Romane die Aufmerkſamkeit feſſelte.

Der jungdeutſche Tendenz- und zeitgenöſſiſche Sittenroman erhält durch Guſtav Freytag (1818—1895) eine neue Wendung. Wenn bei Gutzkow noch die Kritik und die Polemik im Vordergrunde ſtehen, ſo ſpiegelt Freytag die Geſinnungen des ſelbſtbewußten, bürgerlichen Patriciertums wieder, das die Verſöhnung mit den bisher bekämpften Gewalten anſtrebt. Er ſucht das Volk bei der Arbeit auf und ſchildert in „Soll und Haben“ die kauf-

Digitized by Google

Guſtav Freytag.

männiſche, in der „Verlorenen Handſchrift" die gelehrte Welt und entrollt, dem Geſchichtlichen ſich zuwendend, in den „Ahnen" Bilder deutſcher Vergangenheit. Das bloße Raiſonnement tritt in den Hintergrund, und die künſtleriſche Geſtaltung gewinnt wieder an Kraft. Auch die Kompoſition wird gedrängter und geſchloſſener. Das nüchtern-proſaiſche Weſen, den Mangel großgeiſtigen Weſens, das dem jungen Deutſchland anhaftet, vermag auch Freytag nicht zu überwinden, und ein geiſtreichelnder Feuilletonwitz muß vielfach einen tieferen Humor und echtere Komik erſetzen. Andere kehrten dem Salon und der bürgerlich-ſtädtiſchen Geſellſchaft den Rücken und wandten ſich der Darſtellung des bäueriſchen und ländlichen Lebens zu. Der ſtarr-orthodoxe und konſervative Schweizer Pfarrer Jeremias Gotthelf (Albert Bitzius 1797 bis 1854) gab eine aus wirklicher Beobachtung geſchöpfte, ungeſchminkte, naturaliſtiſche Schilderung und Charakteriſtik der Bauern und durchſetzte ſeine Erzählung mit Predigten und moraliſchen Abhandlungen; auch Berthold Auerbach (1812 bis 1882) ſteckte allzu tief im Geiſte des „jungen Deutſchland", als daß er ſich über das Raiſonnierende und Reflektierende zu reicher künſtleriſcher Geſtaltung erheben konnte. Im Gegenſatz zu Gotthelf vertritt er den Freiſinn und die Aufklärung und einen eleganten Salonrealismus, der die Bauern erſt ſäuberlich wäſcht und friſiert, bevor er ſie dem Leſer vorführt. Der ſtoffliche Realismus dieſer Zeit drang auf eine noch intimere Wirklichkeitswiedergabe, und Hand in Hand mit der Bauernerzählung ging eine mundartliche Dichtung, welche aus der alten Schwärmerei für das Volk und alles Volkstümliche neue

Nahrung ſog. Aber er kam dabei vielfach zu einem Gegenſatz zwiſchen dem Ausdruck und Empfindung und Inhalt. Letztere wieſen auf eine höhere und vornehmere Bildungsſphäre hin, und es ſteckte auch in dieſer Kunſt das Charakteriſtiſche der Zeit, das Gemachte, die Luſt an Schein und Täuſchung, an formaliſtiſchem Spiel, an Masken- und Koſtümweſen. So in den ſinnigen und gemütvollen Gedichten des Holſteiners **Klaus Groth** (geb. 1819). Selbſt **Fritz Reuter** (1810 bis 1874) hat dieſe Klippe nicht immer überwunden. Mit ſeinem ganzen geiſtigen Weſen aber ſteckt er doch ganz anders in der Gedanken- und Anſchauungswelt des deutſchen Mittelſtandes und des Kleinbürgertums. Er lebt mit ihm und in ihm. Er hebt ſich und will ſich um keinen Zoll darüber erheben. Den Spaß und die urwüchſige Komik dieſer Welt und auch ihren Ernſt, ihre Gerührtheiten und Sentimentalitäten verſteht er wie kein anderer. Weil er ſelbſt ein kleinbürgerlicher Geiſt iſt, weiß er ſeine Welt mit allen ihren Geſtalten und Empfindungen vortrefflich zu ſchildern, und ſo wurden ſeine plattdeutſchen Erzählungen zu der bekannteſten Lektüre für die weiteſten Kreiſe unſeres Volkes, das überall Vertrauteſtes und Nächſtes, Selbſterlebtes und Selbſtempfundenes dargeſtellt

Schlicht un Recht

Hoch oder glatt,
Dröög oder natt,
Grof oder fin,
Beer oder Win —
Awer echt mutt et sin. —

Kiel Klaus Groth

ſah, dargeſtellt von einem Meiſter in der Kunſt der komiſchen Situationen und Charakteriſtiken.

Wie in der Lyrik, ſo führte auch im Drama die Schule des klaſſiſch-romantiſchen Epigonentums zu einer Dichtung der glatten Konventionalität. Im ſüdöſtlichen Deutſchland herrſchte der Einfluß Grillparzers vor und das Weſen eines weichen, frauenhaften, reicher mit ſpaniſchen und romantiſchen Elementen durchſetzten Klaſſicismus, der mehr auf das Gefühlsſelige ausging, während im Norden und in den proteſtantiſchen Ländern das Schiller'ſche Drama die meiſte Nachahmung fand und das Gedanklich-Ideelle ſtärker betont wurde. Die künſtleriſch-ſinnliche Geſtaltungskraft aber war dort wie hier bereits bedenklich geſchwunden. Den öſterreichiſchen Geiſt verkörpert am beſten der Freiherr von Münch-Bellinghauſen, der unter dem Namen **Friedrich Halm** (1806 bis 1871) ſchrieb, das norddeutſche Weſen **Julius Moſen** (1803—1867), der auch in ſeinen epiſchen Dichtungen dem Gedanken die erſte Stellung einräumte und über dem Denken nur zu ſehr das Bilden vergaß. Er ſteht ſchon näher dem jungdeutſchen Versdrama der Gutzkow, Laube und Robert Prutz, das, wie bereits betont wurde, gleichfalls aus der Schiller-Nachahmung hervorging, künſtleriſch Neues und Eigenartiges nicht ſagen konnte und dieſen Mangel durch zeittendenziöſen Inhalt, Schlagworte und Schlagreden zu erſetzen ſuchte. Der neu anwachſende Einfluß der franzöſiſchen Litteratur machte ſich in der eigentlichen Dichtung kaum geltend; um ſo mehr unterwarf er ſich die Schriftſtellerpoeſie. Vor allem war es die Schule des bon sens, wie ſie ſich in Eugen Scribe verkörperte, welche ſich auch die deutſche Bühne eroberte. Sie ſtand dem herrſchenden jungdeutſchen Geiſte am nächſten. Das ſtaats- und litteraturgeſchichtliche

Fritz Reuter.

Intriguenluſtſpiel und das zeitgenöſſiſche Sitten-, Salon- und Geſellſchaftsſchauſpiel wurde von hier aus weſentlich mit beſtimmt. Das alte Iffland'ſche Drama nahm einen geiſtreicher weltmänniſchen Charakter an, und ſtatt durch das Gemütvolle und Gefühlsſelige ſuchte es jetzt durch Verſtand und Witz, durch Polemik und Raiſonnement, durch Erörterung ſocialer und moraliſcher Fragen, geſellſchaftlicher Zuſtände, durch verwickeltere Intriguenhandlung und pikant-eleganten, feuilletoniſierenden Dialog zu wirken, kurz durch allerhand Eigenſchaften, in denen vor allem die franzöſiſche Verſtandespoeſie ſich immer ausgezeichnet hatte. Der Öſterreicher **Eduard v. Bauernfeld** (1802—1890) erſchien in den dreißiger Jahren mit einigen ſeiner beſten Salonluſtſpiele auf der Bühne, Luſtſpielen von litterariſcher Haltung, von zahmerem Spott, liebenswürdiger Heiterkeit und noch mehr familiär-privaten Charakters. Schärfere Luft wehte ſchon bei Gutzkow und Laube, und zu ſeiner Höhe gelangte dieſes zeitgenöſſiſche Sitten-Schauſpiel und Luſtſpiel in den dramatiſchen Werken Guſtav Freytags. Er blieb aber auch da in der Enge und Nüchternheit des bon sens, im familiären Weſen ſtecken und ließ große Auffaſſung und geiſtige Wucht vermiſſen. Den harmloſen philiſtröſen Schwank der Situations- und leichten Karrikaturkomik bearbeitete mit dem größten Erfolge **Roderich Benedix** (1811-1873), der neben der älteren Charlotte **Birch-Pfeiffer** (1800 bis 1868), der Verfaſſerin rührſeliger Schauſpiele, vor allem für den breiten Geſchmack der Menge und das Alltagsbedürfnis der Theater zu ſorgen hatte. Nur wenig über die Birch-Pfeiffer erhob ſich S. **Moſenthal** (1821—1877), und nur wenig über Moſenthal A. E. **Brachvogel** (1824—1878), der einige Zeit lang durch kraftgenialiſche Fratzen den unkritiſchen und unkünſtleriſchen Sinn der Zeit über ſeine innere Leere hinweggetäuſcht hatte.

Friedrich Halm.
Nach einer Zeichnung von Auguſte Hüſtener.

In den vierziger und fünfziger Jahren kann an dem Niedergang der deutſchen Poeſie ſchon kein Zweifel mehr ſein, vor allem, was die eigentlich äſthetiſchen Fähigkeiten angeht. Der Schriftſtellergeiſt und der ſtoffliche und tendenziöſe Realismus ſtanden verſtändnislos den l'art pour l'art-Beſtrebungen der Romantiker gegenüber und beſaßen darum auch ſo gut wie nichts mehr von dem elementar-künſtleriſchen Auffaſſungsvermögen des

Weimarer Klaſſicismus. Der äußere Formalismus der Geibel'ſchen Schule aber, der Epigonen und Konventionaliſten, das Erkünſtelte der Neuromantiker wies auf den Schwund aller ausgeprägten perſönlichen Eigenart, auf den Mangel an Innenleben hin. Auf den Wellen des Hellenismus aber, des weltlitterariſchen Eklekticismus und der neuen Franzoſennachahmung war vor allem auch das Verſtändnis für das Weſentliche und Charakteriſtiſche der echt germaniſchen Kunſtauffaſſung hinweggeſchwemmt. Das, was der Poeſie der Zeit im weſentlichen mangelte, ein ſtarkes und elementares äſthetiſches Auffaſſungsvermögen, perſönliche Eigenart und Selbſtändigkeit und die ſcharf ausgeprägte beſondere Eigentümlichkeit des germaniſchen Kunſtſtiles findet ſich vereinigt nur bei **Friedrich Hebbel** (1813—1863) und **Otto Ludwig** (1811—1865), die darum auch als Sonderlinge in dieſen Jahrzehnten erſcheinen und fremd und feindlich allen herrſchenden Richtungen gegenüberſtehen. Das bedeutet immer viel Lebenstragik, mühſames Ringen, Unverſtandenheit und Mißerfolg. Beide wurzeln im Boden des germaniſchen Naturalismus, wie ihn das Shakeſpeare'ſche Drama, die Dichtung des Sturmes und Dranges, und des jungen Goethe geoffenbart hatte, des künſtleriſchen Realismus, der mit dem ſtofflich-tendenziöſen nichts gemeinſam hat. Beide erfaſſen die Natur wieder mit eigenen Sinnen, beide ſtreben nach der ſchärfſten und ſinnlichſten Wiedergabe der Erſcheinungswelt und nach

Ed. v. Bauernfeld.

Friedrich Hebbel.

Digitized by Google

möglichſt lebendiger individueller Charakteriſtik, nach einer Fülle und Reichhaltigkeit der objektiven Menſchendarſtellung, welche der deutſchen Litteratur ſchon in den Tagen des romantiſchen Subjektivismus abhanden gekommen war. Aber beide ſind auch Grüblernaturen, Kinder einer reflexionszerriſſenen Zeit, von des Gedankens Bläſſe angekränkelt, immer ſich ſelber belauſchend und belauernd, unzufrieden und mit ſich ſelber im Kampf, ohne Naivetät, ohne Freiheit und Froheit des Geiſtes. Es fehlt der Blick ins Weite und Große, die idealiſtiſche Zuverſicht, und der Geiſt verliert ſich in der Fülle der Einzelheiten, der Kleincharakteriſtik und zum Teil auch des Sonderbaren und Abnormen. Ludwig wie Hebbel gehören zu den Originalitätsmenſchen, die nicht genug Anpaſſungsvermögen beſitzen, nicht genug den objektiven Sinn und den geſunden Eklekticismus der erſten, der größten Weltpoeten. An Fülle der künſtleriſchen Sinnlichkeit, an einer gewiſſen Friſche und Natürlichkeit, an Unmittelbarkeit der Anſchauung, an Wärme des Gefühls und der Leidenſchaft übertrifft Ludwig den verſchloſſenen, ſtarren, kalten und harten Hebbel, der ſich ſeiner Gefühle zu ſchämen ſcheint, bei dem der Künſtler mit dem Denker verzweifelt ringt und der oft vergebens ſeine Abſtraktionen in ſinnliche Erſcheinungen umzuſetzen ſucht. Doch iſt die geiſtige Welt dieſes Letzteren ſelbſtändiger und eigenartiger. Er wirft neue pſychologiſche Probleme auf von weiteſter Perſpektive und ſtellt das Weib und die Beziehungen der Geſchlechter zu einander in einem ganz neuen Lichte dar. Eine neue pſychologiſche Poeſie hebt mit ihm an, von verfeinerten Nerven und geſteigertem reinen Erkenntnisdrang. Er gehört in die Reihe der „unbarmherzigen“ Künſtler, bei denen von der Gefühlspoeſie des 18. Jahrhunderts wenig mehr zu verſpüren iſt; an Flaubert

Otto Ludwig.

erinnert er uns am meiſten an Ibſen und muß ſo als einer der erſten Bahnbrecher des neuen Naturalismus gelten. Der ſhakeſpeariſierende Dramatiker J. L. Klein (1810—1876) und der mit Georg Büchner geiſtig verwandte Griepenkerl (1810—1868) ſtehen in einigen Beziehungen zu den beiden Führern der damaligen germaniſch-naturaliſtiſchen Richtung.

Auch die Schauſpielkunſt hatte die Wendung von der Romantik zum Realismus mitgemacht. Der jungdeutſche Geiſt der zerſetzenden Reflexion und ſcharfen, klaren Verſtändigkeit trat am deutlichſten in den Gebilden Karl Seydelmanns hervor, der in Stuttgart und dann in Berlin wirkte, während ſpäter die Halm-Geibel'ſche Poeſie der ſchönen und weichen Formen, des klaſſiſch-romantiſchen Epigonentums bei Julie Gley-Rettich und der jüngeren Marie Niemann-Seebach ſchauſpieleriſch zum Ausdruck kam. Das Theater der preußiſchen Hauptſtadt aber war ſeit den fünfziger Jahren in einem beſtändigen Rückgang geſchritten und verfiel mehr und mehr der Herrſchaft der Nüchternheit und Hausbackenheit, der Alltagsrealiſtik, in welch letzterer ſeine Charakteriſierungstalente, wie Theodor Döring und Minona Frieb-Blumauer, ſich auszeichneten. Dresden hatte Berlin den Rang abgelaufen und eine erleſene Künſtlerſchar zu vereinigen gewußt; der elegante und vornehme Emil Devrient vertrat hier die alte deklamatoriſche Schule des Weimarer Stils und kämpfte mit dem nach Effekten und Überrumpelungen haſchenden Realiſten Bogumil Dawiſon um die Ruhmespalme. In Dawiſon und Devrient prägte ſich ſchon deutlich der Charakter des Virtuoſentums aus, dem alle Talente dieſer Zeit ihr Opfer brachten und das, gleichgiltig gegen das Dichterwort, gleichgiltig gegen Zuſammenſpiel und Geſamtwirkung, nur die eigene Perſönlichkeit in das glänzendſte Licht zu ſtellen ſuchte und mehr auf die Wirkung als auf die Sache ausging. Auf entſchloſſenſte Gegnerſchaft ſtieß es nur bei den einſichtigſten Dramaturgen und Bühnenleitern der Zeit, bei Eduard Devrient und Heinrich Laube. Unter dem letzteren erhob ſich das Wiener Burgtheater, nachdem es nach den Tagen Schreyvogels

Seydelmann

Nach einer Zeichnung von F. Elias.

in Verfall geraten war, wieder zur erſten deutſchen Bühne, welche die geiſtigen und litterariſchen Bewegungen mit Aufmerkſamkeit verfolgte und eine vortreffliche Schule für die Schauſpielkunſt abgab. **Sonnenthal**, **Lewinsky**, **Förſter**, **Baumeiſter** u. a. bildeten die älteſte Gruppe der Laubeſchüler, die einen gewiſſen ſtiliſierten Realismus zur Herrſchaft brachten: was ihnen an Größe und Schwung abging, ſuchten ſie durch ſaubere und feine Einzel- und Kleinmalerei zu erſetzen.

Emil Devrient

Gezeichnet von C. l'Allemand.

Als Jungdeutſcher beſaß Laube vor allem Sinn und Verſtändnis für das zeitgenöſſiſche Sitten- und Geſellſchafts-, das Salon- und Konverſations-Schauſpiel; er verhalf mit am meiſten dem franzöſiſchen Drama wieder zum Übergewicht, den es in dieſer Periode erlangte. Auch die Schauſpielkunſt wurde durch ihn vornehmlich eine elegante, realiſtiſche Konverſations-Schauſpielkunſt, welche allerdings dem Drama der Klaſſik und Romantik nicht mehr gewachſen ſein konnte und das Heroiſche zu ſehr ins Gefällige und zum Teil Nüchterne herabzog.

Digitized by Google

In den sechziger und siebziger Jahren steht die Entwickelung so gut wie ganz still, und das bedeutet immer eine Erschöpfung der Kräfte, eine Zeit des Verfalls. Die Kunst vermag nichts wesentlich Neues und Eigenartiges mehr zu sagen. Selbst eine Bewegung, wie die des „jungen Deutschland", bringt sie nicht hervor. Es leben die Tendenzen und Richtungen der fünfziger Jahre fort, und die Jüngeren sind zumeist Schüler und Nachahmer der Älteren, das heißt: schwächere Talente. Der politisch-nationale Aufschwung des Volkes, welcher endlich zur Gründung des neuen Kaiserreiches führte und zur Einheit nach außen hin, änderte an den litterarischen Zuständen zunächst gar nichts. Und das ist nur natürlich. Der Geist, aus dem diese real-politische Bewegung hervorgegangen war, stand in den Tagen der Romantik und in den vierziger Jahren auf seiner Höhe. Wie immer, war die idealbildende Kunst vorangegangen. Aber sie hinkte keineswegs den Ereignissen nach. Das neue Deutsche Reich besaß längst eine Poesie des nationalen Einheitsideales, und diese brauchte nicht erst noch geschaffen zu werden. Die Dichtung bedurfte vielmehr neuer Ideen und Ziele, die natürlich auch erst von einem neuen, jüngeren Geschlechte recht, innig und tief erfaßt werden konnten. Es hat daher nichts Merkwürdiges an sich, daß in jenen Tagen, welche die Erfüllung des alten nationalen Einheits-Ideales herbeiführten, die Litteratur dieses Ideales schon in den letzten Zügen lag und zunächst eine große geistige Öde sich ausbreitete.

In den fünfziger und ersten sechziger Jahren hatten sich in München, aus dem der kunstliebende König Maximilian II. so etwas wie ein zweites Weimar machen wollte, einige der ersten und besten Poeten der Zeit zusammengefunden: Geibel, Bodenstedt, Scheffel, Lingg, Heyse. Andere kamen hinzu: der vielseitige, gedankliche Graf Adolf Friedrich von Schack (1815—1895), der glänzende, formgewandte Platenide Heinrich Leuthold (1827—1879), Julius Grosse (1828), Felix Dahn (1834), Hans Hopfen (1835). Man könnte unter dem Begriff „Poesie der Münchener Dichterschule" den Charakter der herrschenden Zeitdichtung zusammenfassen, die bis in die augenblickliche Gegenwart noch hineinreicht. Lyrische Gedichte, Balladen und reflektierend-deklamatorische Hymnenpoesien, poetische Verserzählungen, welche im allgemeinen in Byron wurzelten, historische Tragödien in fünffüßigen Jamben, welche das Bühnenlicht nicht recht vertrugen, sind vorzugsweise von den Männern dieses Geschmacks ausgegangen. Eine akademisch-konventionelle Poesie, von korrektem glattem, äußerlichem Formalismus, in dem der Geibel'sche Eklekticismus vorherrscht. Bei anderen treten aber auch schärfer die streng antikisierenden Platen'schen Elemente hervor. Rudolf Gottschall und in seinem Gefolge Max Kalbeck (1850) finden das Heil sogar in gereimten, antiken Odenversmaßen. Die humane Bildungswelt des Klassicismus und ihr Schönheitskultus leben in dieser kühlen, verständigen Dichtung fort: Hermann Allmers

Digitized by Google

(1821), Albert Moeser (1835), Ferdinand von Saar (1835), die beiden letzten Nachzügler der politischen Tendenzpoesie, Rittershaus (1834) und Träger (1830), von Jüngeren Heinrich Vierordt (1855), die feinsinnigen Ästhetiker H. A. Bulthaupt und Karl Woermann kann man als die Hauptvertreter dieser Richtung ansehen. Auch die protestantische Pfarrhauspoesie Karl Gerocks (1815—1890) und Julius Sturms (1816), denen Albert Knapp (1798 bis 1864) und Philipp Spitta (1801—1859) vorangingen, steht in naher künstlerischer Verwandtschaft dazu. Christliche Gesinnung herrscht hier nur anstatt eines klassicistisch-weltlichen Glaubensbekenntnisses, und der Einfluß der alten schwäbischen Schule ist der bestimmendste. Frischere Laute unmittelbaren Gefühles vernimmt man bei J. G. Fischer (1820), der Möricke näher steht, und bei Martin Greif (1839), welcher sich eng an Goethe und das Volkslied anlehnt. Doch hat diese Naivetät auch manches Gemachte an sich und stürzt ins Kindische oder Prosaisch-Triviale ab.

Die erkünstelte und archaisierende Neuromantik Scheffels, die mittelalterliche Imitationspoesie verwässerte Julius Wolff (1834) in einer Reihe von vielgelesenen Verserzählungen, und Rudolf Baumbach (1841), Scheffels begabtester Schüler, spielte dem Publikum zum Dank die Maskeradenrolle eines fahrenden Schülers. Und was Julius Wolff für die Kinder der Welt bedeutete, das ward der ernstere und strengere Fr. W. Weber (1813—1890) für das christlich-ultramontane Deutschland. Er verschmäht den koketten Formalismus und die gezierten, archaistischen Spielereien jener Neuromantiker und hält sich mehr an den Stil der eigentlichen, und zwar der Spätromantiker dieses Jahrhunderts.

Wie die Heine'sche Poesie den Zersetzungsprozeß der alten romantischen Dichtung wiederspiegelt, aber auch mancherlei Keime einer neueren realistischen Kunst in sich birgt, so mündet auch die Dichtung des klassisch-romantischen Epigonentums, des Eklekticismus und Konventionalismus mit einem Arm in eine Zersetzungspoesie, die aus den verschiedensachsten Stoffen sich zusammenformt, aber doch noch die meiste Eigenart verrät. Heine selber steht an der einen Seite des Einganges zu dieser Litteratur, an der anderen Schopenhauer und die pessimistische Philosophie, welche zur Modephilosophie der Tage geworden war. Das bunte Bild, welches sie bietet, läßt sich nur schwer in wenigen Worten wiedergeben. Der Versphilosoph dieser Schule, ein vorwiegend reflektierend-didaktischer Poet, der das Glaubensbekenntnis der Lebensverachtung und der Todesfreude immer wieder formuliert, ist Hieronymus Lorm (Heinr. Landesmann, 1821). Auch Dranmor (Ferd. v. Schmid, 1823—1887) bleibt vielfach in nur Gedanklichem stecken, erhebt sich aber auch an anderen Stellen wieder zu sinnlicherer Gestaltenfülle. Seine radikalmaterialistische Weltanschauung ist von immoralistischen Tendenzen angehaucht. Kecker und übermütiger kommen sie noch bei Eduard Grisebach (1845) zum Ausdruck, dem begabtesten Heineschüler. Die Lebensverachtung und der

Digitized by Google

Todesgedanke führen hier zu einer derben ethiſch-materialiſtiſchen, geſchlechtsſinnlichen Lyrik, welche die Heine'ſche Kokotten- und Griſettenpoeſie fortführt und in das moderne Großſtadtleben hinabſteigt. Seine nächſte Geiſtesverwandtin iſt die herbere öſterreichiſche Dichterin Ada Chriſten (A. v. Breden, 1847). Wenn Griſebach ſchmunzelnd den Verführer, den neuen Tannhäuſer und Don Juan macht, ſo ſchreibt ſie aus der Seele einer Verlorenen heraus. Und in die Verzweiflungslaute der Sünderin miſchen ſich die Töne einer ſozialiſtiſch-proletariſchen Anklagedichtung. Das vielſeitigſte und reichſte Talent in dieſer Richtung, Robert Hamerling (1830—1889), iſt auch am tiefſten verwickelt in das innerlich Widerſpruchsvolle und Gegenſatzreiche, welches dieſer Kunſt anhaftet. Ein grob ſinnlicher Charakter mit ausgeprägter Vorliebe für das aufregend Sexuelle, für eine farbenbunte Dekorations- und Ausſtattungspoeſie, grelle Schilderungen und effektvolle Beſchreibungen, und eine höchſt abſtrakte, auf die Vernichtung alles Sinnlichen ausgehende Denker- und Philoſophennatur wohnen bei ihm dicht nebeneinander. Die derbe Geſchlechtsſinnlichkeit aber erſcheint wieder vorwiegend als der Ausfluß

Geist und Sinn hat [illegible] Ueberdruß:
Nur im Herzen keimt der Friede,
Keimt die Freude, lebt die Liebe,
Liebe der [illegible] [illegible].

Graz 3. Okt. 88.

Robert Hamerling

reiner Phantasieerregungen und ein rein geistiger ins Ätherische sich verflüchtender Schönheitshunger, sowie ein indisch-buddhistischer Spiritualismus kommen zum Vorschein. Aus dem Hellenismus, dessen körper- und formensinnliches Wesen schon bei Winckelmann hervortrat, schöpft Hamerling vor allem, und dieser Hellenismus erscheint bei ihm wie in einem letzten Auflösungszustand begriffen. Man kann in dem Dichter einen extremen Vertreter des alten klassicistischen Idealismus ansehen. Er ist Idealist seinen Anschauungen und dem künstlerischen Stile nach. Im Grunde aber fehlt es der idealistischen, klassicistisch-helleniſtischen Kunst der Zeit an der echten künstlerischen Sinnlichkeit. Die Gestalten Hamerlings erscheinen als blutlose Schemen und Abstraktionen. Und der Idealismus geht über und verbindet sich mit einem stofflichen Naturalismus, dem Naturalismus der Psychopathia sexualis, der bald in der eigentlich naturalistischen Litteratur der achtziger Jahre eine so große Rolle spielt. Auch die episch-lyrische Dichtung Hans Herrigs (1845) und die von philosophischen Elementen durchdrungenen farbenprächtigen Schöpfungen Oskar Linke's (1854) tragen manchen eigenartigen Zug und gehören dieser Richtung der Zersetzung und Neuarbeit an.

Im Drama trat die Herrschaft des Konventionalismus noch deutlicher und schärfer hervor. Das typisch jungdeutsche Geschichtsdrama, die geschichtliche Tragödie und Komödie hielt wesentlich Rudolf Gottschall (1823) aufrecht, der für eine Zeit lang auch in der Kritik die Führerrolle in den Händen hatte. Seine Kritik, wie die Karl Frenzels (1827) jungdeutschen Geistes, war in mancher Hinsicht etwas äußerliche Rezeptkritik und nicht ohne Gottsched'sche Anklänge, aber fußte doch auf gründlichen Kenntnissen und trug einen ernsten und gewissenhaften Charakter. Die Jambentragödie Gottschalls, Heinrich Kruse's (1815) und der akademischen Münchener Richtung bedeutete jedoch nicht viel anderes als einen letzten Zusammenbruch des Schillerepigonendramas und auch die kraftgenialisch-angehauchte Tragödie Albert Lindners (1831—1888) konnte nur vorübergehend die Interesselosigkeit des Publikums überwinden, welche dieses in den sechziger und siebziger Jahren dem idealistischen Drama gegenüber an den Tag legte. Bessere äußere Erfolge erzielte das Sitten-, Salon- und Gesellschaftsspiel. Es stand jedoch ganz unter dem Einfluß der Franzosen des zweiten Kaiserreiches und Dumas Sohn, Feuillet, Augier, Sardou waren die eigentlichen Herrscher auch auf der deutschen Bühne. Ihre deutschen Nachahmer vermochten die Muster und Vorbilder nur zu verwaschen und zu verzerren. Arm an Erfindung und dramatischen Fähigkeiten, arm an Tendenzen und Ideen erreichten sie auch nicht das Aufregende und Theatralisch-Spannende, Sensationelle des französischen Dramas, noch auch das Pikant-Interessante der Räsonnements über allerhand Fragen der Zeit und des Gesellschaftslebens. Von der Höhe, die es bei Freytag erreicht hatte, stieg das Salonschauspiel rasch herab und verflachte teilweise zu einem geistig-dürftigen Feuilleton- und

Digitized by Google

Dialogstück, das nicht viel mehr bot als eine Ansammlung von Witzen, Tages- und Gesellschaftsklatsch. In dieser Gestalt erscheint es vor allem bei Paul Lindau (1839), der auch als führender Kritiker in den siebziger Jahren den Geschmack beherrschte und einen gründlichen Mangel an ästhetischer Bildung und Urteilsfähigkeit durch eine witzelnde Schreibweise zu ersetzen suchte. Mit dem besten Erfolge verfolgte dessen Bahnen Oskar Blumenthal (1852) weiter, während Hugo Bürger (Hugo Lubliner 1846) mehr Gewicht auf die Handlung legte und den Franzosen in der Erfindung verwickelter Intriguen nachstrebte. Dem Salonschauspiel stellte der von einem Iffland'schen Geist angehauchte Adolf l'Arronge ein volkstümlicheres und mehr kleinbürgerliches Familienschauspiel, aus Sentimentalität, Possenkomik und Melodramatik zusammengewoben, entgegen, während der Benedix'sche Lustspielschwank seine Fortsetzung bei Gustav v. Moser (1825) und Julius v. Rosen (1833—1892), dann später bei Franz v. Schönthan und anderen fand. Eine etwas feinere litterarische Haltung hatte ihm Ernst Wichert (1831) gegeben.

Von Poesie und Kunst war in dieser Dramatik nur noch wenig zu spüren, und das deutsche Theater stand in den siebziger Jahren tiefer, als es jemals seit den Tagen Gottscheds gestanden hatte. Diese Litteratur bedeutete einen großen Zusammenbruch der ästhetischen Fähigkeiten bei den schaffenden Geistern, wie beim Publikum, und nur wenige empfanden damals schon, wie schlecht es mit der Dichtung aussah. Doch regten sich auch bald wieder die idealeren Empfindungen der Nation. Der Begeisterungsrausch über die Errichtung des neuen Reiches erweckte den Glauben, daß nunmehr ein neues goldenes Zeitalter der deutschen Dichtung anbrechen müsse, und doppelt empfand man die Abhängigkeit von den Franzosen und eiferte nachdrücklicher gegen die herrschende Operetten- und Cancanlitteratur. Die große musikalische und Opernbühnenbewegung, die sich an den Namen Richard Wagners anknüpfte, griff in das Gebiet der Poesie herüber. Mit leidenschaftlichem Zorn hatte Wagner die Theaterzustände gebrandmarkt und endlich zu Ende seines Lebens einen großen Plan und Gedanken verwirklicht und zu Bayreuth eine Idealbühne geschaffen, welche nur den höchsten und reinsten künstlerischen Aufgaben dienen sollte. Und von dem kleinen Meiningen aus kam ein neuer Anstoß. Dort war unter der thätigsten Anteilnahme eines theaterbegeisterten Fürsten eine Bühne erstanden, welche der Darstellung der klassischen Dramen eine Liebe und Sorgfalt widmete, wie sie nirgendwo anders anzutreffen war. Wohl trug die Meininger Reform zum Teil einen äußerlichen Charakter, doch überwogen die geistigen und idealen Wirkungen und Erfolge. Die großen Bühnenwerke, welche infolge der ganz unzulänglichen Aufführungen zumeist vor leeren Bänken gespielt worden waren, zogen wieder Scharen von Zuhörern heran und wirkten von neuem befruchtender auf die zeitgenössische Dramatik. In Meiningen entdeckte man Arthur

Digitized by Google

Fitger (1840) und den reicheren und mächtigeren Ernſt v. Wildenbruch (1845). Wohl konnten dieſe keine Kunſt von neuer und ſtarker Eigenart ſchaffen und hielten an dem überlieferten Stile Schillers und der Schiller-Epigonen feſt. Aber ſie flößten der ganz ermatteten Tragödie wieder Blut ein, zunächſt einmal das Blut einer ſtarken und wirkſamen Handlung. Sie griffen zu den derbſtofflichen Elementen, nach denen der breite Geſchmack eines breiten Publikums zumeiſt hungert, und riſſen durch lärmende Leidenſchaft, ſcharfe Gegenſatzwirkungen, Fülle der Vorgänge und Ereigniſſe Verwickelungen der Intrigue, theatraliſche Effekte aller Art zu lautem Beifall hin. An äußeren Wirkungen konnte es dieſes Drama wieder mit dem vielgeprieſenen derbſtofflichen und aufregenden Senſationsdrama der Franzoſen aufnehmen. Der Geiſt aber, der in Wildenbruch lebte, war der einer echten Jünglingsbegeiſterung, der nationalen Begeiſterung der ſiebziger Jahre, der Hohenzollernſchwärmerei, des frohen Jubels über die Errichtung des neuen Reiches, den kein anderer ſo wie er dichteriſch verkörpert hat. Das macht ihn zu einer feſten und geſchloſſenen Perſönlichkeit, welche dem hin und her irrlichternden, durch jede fremde Individualität leicht beeinflußten geiſtreicheren und nervöſeren Richard Voß (1851) am meiſten abgeht. Er beſitzt Neigungen für eine tiefere und intimere Kunſt, die aber immer mehr von einem ſchon ganz überhitzten und ſich ſelbſt überſchlagenden Sinn für derbſtoffliche Wirkungen und das Theatraliſch-Effektvolle erſtickt worden ſind. Noch vor Fitger und Wildenbruch war Ludwig Anzengruber (1839—1889) hervorgetreten wie Fitger mit liberalen Tendenzſchauſpielen, in denen der Geiſt der religiöſen und kirchlichen „Kulturkampf“-Bewegung der ſiebziger Jahre zum Ausdruck kam. Seine Bauern- und Dialektſchauſpiele ſollten zunächſt nicht mehr ſein, als was man gewöhnlich „Volksſtücke“ nennt: künſtleriſch-litterariſch pflegen dieſe eben nicht hoch zu ſtehen und voller Plattheiten in ideeller wie in äſthetiſcher Hinſicht zu ſtecken. Bei Anzengruber nun liegt fortwährend der ſchlicht-anſpruchsloſe und triviale Volksſtückſchreiber

Ernſt von Wildenbruch.

Google

mit einem Dichter erſten Ranges in Kampf und Widerſpruch, einem Eigenartskünſtler von tiefſinnigem Humor und echt germaniſch-naturaliſtiſcher Art, der vielleicht deshalb nicht zur vollen Entfaltung ſeiner Größe kam, weil ſeine geringeren und alltäglicheren Werke weit mehr Anklang fanden als die tiefſten und eigenartigſten von ſeinen Dichtungen. Die mundartliche Dichtung, vor allem der Bauern- und Dialektroman, wurde weiterhin durch die Gunſt der Zeit getragen: der gemütvoll-beſchauliche Oberöſterreicher P. K. Roſegger (1843) fand ſeine Wege beſſer gebahnt als der herbere Anzengruber. Karl Stieler (1842—1885) dichtete in der Sprache des bayeriſchen Volkes, Maximilian Schmidt (1832) und Ludwig Ganghofer (1855) lenkten in die Pfade des reinen Unterhaltungsromanes hinein.

Ich habe Jagd gemacht, wie ich's verſtand;
Und hab ich manchmal zweifellos geſchoſſen —
Die Farbe hab ich immer treu bekannt
Und nie hab einmal ich mit Fleiß verſchoſſen.

Friedrich Spielhagen

Der bürgerlich-liberale Tendenzroman des jungen Deutſchland gelangte in den politiſch erregten ſechziger Jahren wieder zu neuem Anſehen. Friedrich Spielhagens (1829) beweglich-nervöſe Subjektivität bildete in vielem den Gegenſatz zu der Freytag'ſchen Natur und ergänzte ſie damit. Die Vorzüge und Mängel eines zu ausgeprägten Subjektivismus treten bei ihm hervor: er iſt ein glänzender Schilderer und packender Rhetoriker, — doch zu lyriſch für einen Epiker und ein mangelhafter Charakteriſtiker. Bei Julius Rodenberg (1831) und Karl Frenzel (1827) kommen die Elemente des jungdeutſchen Tendenz- und Geſellſchaftsromans mit denen des alten Scott'ſchen Geſchichts-

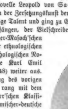
romans zuſammen. Wie dieſer letztere einſt der Wiſſenſchaft bahnbrechend vorangegangen war, ſo wurde er auch von der Wiſſenſchaft her wieder befruchtet. Der alte Geſchichtsroman beſaß ein lebendiges National- und Heimatsgefühl und ſuchte das Vertraute und Volkseigentümliche, der neue iſt weit mehr das Erzeugnis der reinen Gelehrſamkeit und der Studierſtube, ſucht ausſchließlicher eine bloße Wiſſensbefriedigung und lockt gerade durch das Fernliegende und Seltſame die Kurioſitätsneugierde. Vor allem war das der Fall mit den altägyptiſchen Romanen **Georg Ebers** (1837). **Felix Dahn** (1834) nahm ſeine Stoffe aus der altgermaniſchen Welt und der Zeit der Völkerwanderung und ſuchte mehr wie Scott im nationalen Sinne zu wirken. Großer Vorliebe erfreute ſich auch die römiſche Kaiſerzeit, die beſonders in **Ernſt Eckſtein** (1845) einen kundigen Schilderer fand. **Adolf Glaſer** (1829), **Georg Taylor** (1837) und zahlreiche andere ſchloſſen ſich der Modebewegung an, die allzu ſehr aufs nur Stoffliche und Inhaltliche ging, als daß ſie höhere äſthetiſch-künſtleriſche Bedeutung beanſpruchen konnte.

Das höchste Gut des Mannes ist sein Volk
Felix Dahn, Deutsche Treue.

Felix Dahn.

Die ganze Entwickelung, welche die deutſche Dichtung in den letzten hundert Jahren durchgemacht hatte, erklärt und macht es begreiflich, daß der eigentliche Roman, der Roman der objektiven, breiten, mehr noch auf das Außenſein als auf das Innenſein gerichteten Welt- und Lebensſchilderung ſich nicht recht entfalten konnte. Novelliſtiſcher Geiſt und novelliſtiſches Weſen herrſchte dauernd vor, wie bei den Heyſe und Storm, den Keller, Meyer und Fontane. So bei **Wilhelm Jenſen** (1837), einer im tiefſten Kern Theodor Storm verwandten Natur, und bei **Adolf Wilbrandt** (1837), welcher den von Heyſe eingeſchlagenen Weg weiter verfolgte und auch als Dramatiker zu den beſten Könnern der Verfallsperiode der ſiebziger Jahre gehörte, — dem realiſtiſcheren **Hans Hopfen** (1835), bei **Marie v. Ebner-Eſchenbach**

Digitized by Google



(1830), **Hans Hoffmann** (1848) und anderen. Mehr oder weniger wirken auch in ihnen die idealiſtiſchen Elemente der Münchener Dichterſchule, akademiſch-klaſſiciſtiſches und romantiſches Weſen oder das des tendenziös-ſtofflichen Realismus fort. Die peſſimiſtiſche, ſexuell-naturaliſtiſche und ſocialiſtiſche Novelle Leopold von **Sacher-Maſochs** (1835) ſteht hingegen auf dem Boden der Zerſetzungskunſt der ſiebziger Jahre. Nur verlodderte ſich dieſes eigenartige Talent und ging zu Grunde, wie ſo viele in dieſer Zeit nach glücklichen Anfängen, der Vielſchreiberei verfallen, kläglich endeten. Ein Gebiet der Sacher-Maſoch'ſchen Kunſt, das der ethnologiſchen und völkerpſychologiſchen Novelliſtik, baute Karl Emil **Franzos** (1848) weiter aus.

Wilhelm Jenſen

Am Ausgang des vorigen Jahrhunderts rang mit dem Goethe-Schiller'ſchen Klaſſicismus der heimiſcher-deutſche Geiſt Herders und Jean Pauls. Und der Zwieſpalt, der damals hervortrat, iſt auch heute noch nicht überwunden. Der ſiegreiche Hellenismus durchdrang die Kunſt faſt bis in alle Äußerungen hinein, und nur ein Gebiet, das des Humors, blieb ihm ganz verſchloſſen. Hier erhielt ſich das echt-germaniſche Element am reinſten und unberührteſten. Freilich wollte der Humor in der Luft des tendenziöſen Realismus nicht recht gedeihen, und nur einer durchdrang das Dornengehege der Parteileidenſchaften und Parteiengherzigkeiten und fand zu dem ſchlafenden Dornenröschen hin: **Wilhelm Raabe** (1831), der intimſte, ſeeliſchſte und gemütvollſte unter den neueren Dichtern. Wie Jean Paul iſt er Idylliker und groß im kleinen. Aber alles Große und alles Wunderliche, die Fülle der Charakteriſtik und die Launenhaftigkeiten der Erzählungsmanier entſpringen als ein innerlich Einheitliches aus der ganz beſonders dem Deutſchen eigentümlichen Weltanſchauung, welche die ſchroffſte Subjektivität mit der duldſamſten Objektivität vereinigt, zwiſchen Groß und Klein nicht unterſcheidet und liebevollen mitleidigen Gemütes alles umſpannt.

Digitized by Google

Dieſer deutſche, in ſeiner Entwickelung bisher immer unterbrochene, humoriſtiſche Realismus wird ſich vielleicht erſt in der Zukunft nach der letzten Überwindung der klaſſiciſtiſch-antiken und romaniſchen Elemente völlig entfalten können und weſentlich den kalten, harten, gefühlsarmen Naturalismus von heute mildern und vertiefen können und ſich ſelber auch über das vorwiegend Idylliſche erheben. Man ſtößt wieder deutlicher überall auf ſeine Spuren, wie in den Tagen, welche der Weimarer Periode vorherging, ſo daß man auf eine wachſende Bedeutung dieſer Kunſtrichtung hoffen kann. Er bildet ein ſtarkes Element in der neuen litterariſchen Bewegung ſeit 1880, in den Romanen und Erzählungen von Hermann Heiberg (1840), Friedrich Lange (1852), J. V. Widmann (1842), Ernſt von Wolzogen (1855), Steinhauſen, Karl Weitbrecht, — ſowie in Friedrich Viſchers (1807 — 1887) hypochondriſch-polterndem „Auch Einer", in den Dichtungen Heinrich Seidels (1842) und Julius Trojans (1837). Der Sehnſuchtsruf nach einer großgeiſtigen, humoriſtiſchen Poeſie, nach dem „wahren Luſtſpiel", das uns noch kein Deutſcher beſchert hat, klingt immer wieder aus unſerer Kritik hervor. Der Hellenismus hat es uns nicht beſcheren können und Platens Ariſtophaneiſche Komödien ſind verſchwunden. Aus der Franzoſen-Nachahmung konnte es ebenſowenig kommen. Nur hier iſt der Boden, nur im Boden der nationalſten germaniſchen Welt- und Kunſtauffaſſung vermag es zu wachſen und zu blühen.

Wilh. Raabe

* * *

Digitized by Google

Der Realismus und die Litteraturen des Auslandes.

Die englische Litteratur, die Vorherrschaft des Romanes. Bulwer. Der Roman des Alltagsrealismus und der humoristisch-satirische Familienroman. Dickens. Thackeray. George Eliot. Der Ideenroman. Kingsley. Der Unterhaltungsroman. Die Lyrik. Hood, Tennyson, Browning, Swinburne. Die nordamerikanische Litteratur. Die niederländische Litteratur. Die vlämische Bewegung. Die nordgermanischen Litteraturen. Die schwedische Poesie. Die Dänen. Aufschwung der norwegischen Poesie. Björnson. Ibsen. Garborg. Die französische Litteratur. Allgemeines. Der Roman. George Sand. Der Roman des objektiven Realismus. Balzac. Der subjektivtendenziöse Sitten- und Familienroman. Das Gesellschafts-Schauspiel. Scribe. Das Sittendrama des zweiten Kaiserreiches, Augier, Dumas Sohn, Sardou. Die französische Lyrik. Coppée, Sully-Prudhomme, Leconte de Lisle. Baudelaire. Die Herrschaft des Naturalismus. Flaubert. Die Brüder Goncourt. Emile Zola. Daudet. Die italienische Dichtung. Ausgänge der Romantik. Der Verismus. Carducci, Stecchetti, Cossa, Verga. Der idealistische Roman realistischen Inhalts: Amicis, Farrina. Das Drama. Die spanische und portugiesische Dichtung.

In Deutschland konnte sich die Litteratur des stofflich-tendenziösen Realismus zur höchsten Geltung nicht durchringen. Sie kam auch nicht rein zum Ausdruck, und es fehlte ihr an innerer Geschlossenheit, an Breite und Tiefe. Mit ihrem nüchtern-prosaischen Wesen, mit ihren praktischen Nützlichkeitstendenzen stand sie im Gegensatz zu der reinen idealistisch-ästhetischen Kunst des Klassicismus und Romantik, welche noch mächtig nachwirkte und deren Meinungen und Anschauungen giltig und herrschend geworden waren. Die Richtungen des klassisch-romantischen Epigonentums und des Eklekticismus, des Akademikertums und der Konventionalität, sowie des tendenziösen Realismus laufen hier nebeneinander her und kreuzen sich. Die eine Schule nimmt äußerlich von der anderen etwas an, aber es fehlt an der gegenseitigen inneren Durchdringung der Elemente. Es mangelt der deutschen Litteratur in dieser Zeit an Einheitlichkeit, an Stil und Stilgefühl. Der tendenziöse Realismus besitzt nur allzuwenig reinen Künstlersinn und die rechte, dichterische Gestaltungsfähigkeit. Er ist noch nicht eigentlich in die Kunst eingegangen, da ihm die vorherrschend idealistischen Elemente der klassisch-romantischen Poesie

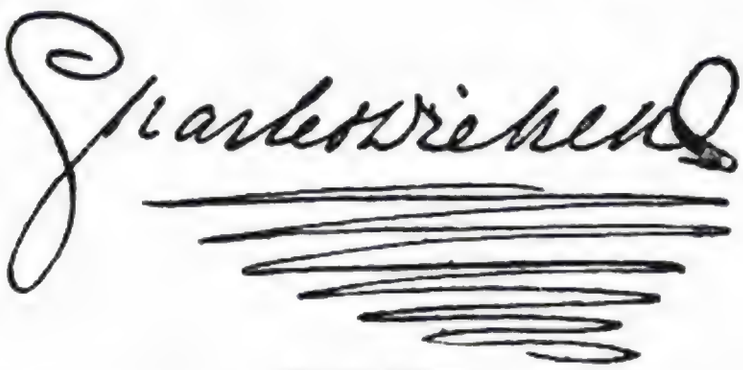
Digitized by Google

den Eingang dazu versperrten. Der deutsche Geist hatte eine Grenzlinie gezogen zwischen der Welt der Kunst und Poesie einerseits und der des öffentlichen, des praktischen und politischen Lebens anderseits, zwischen der des Träumens und Handelns, zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen der Welt des ästhetischen Scheins und der des Seins. Der tendenziöse Realismus hatte an dieser Schranke gerüttelt, aber sie nicht zu beseitigen vermocht. Der Politiker, der Agitator, der Schriftsteller waren diesseits der Kunst geblieben.

In England bestanden keine so schroffen Gegensätze zwischen realistischer und idealistischer Weltauffassung, zwischen Lebenspraxis und Poesie. Letztere besaß nicht in so ausgeprägter Weise die Weltfluchtsneigungen, welche in der Schule des deutschen Klassicismus zum Durchbruch gekommen waren. Die Richtungen des stofflich-tendenziösen Realismus und des idealistisch-ästhetischen Princips gingen hier enger zusammen und ineinander, Schriftsteller und Poet bedeuteten hier nicht so sehr Verschiedenes. Unter der Herrschaft des realistischen Geistes, der mehr auf Stoff und Inhalt sah, verdrängte auch jenseits des Kanales die Prosa den Vers, und der Roman eroberte sich die Vorherrschaft in der Litteratur. Er blickte drüben auf eine längere, ununterbrochene Entwickelung zurück, auf die große Blütezeit des 18. Jahrhunderts, er blickte zurück auf eine reichere und tiefer eingedrungene schriftstellerische Kultur. In der Kunst der Gestaltung, in der Charakteristik, in Erfindung und Komposition, im stilistischen Ausdruck und auch in der Breite und Tiefe der Lebensauffassung und Lebensbeobachtung war der englische Roman dem deutschen, der allzu viel redete und räsonnierte, aus allen diesen Gründen überlegen, besonders in den Anfängen der Periode. Die längere Übung des Engländers, die Wirklichkeitswelt fest ins Auge zu fassen und das praktische Wirken von dem idealen Hoffen sich nicht überwuchern zu lassen, tritt dabei deutlich hervor. In allen Gattungen zweigt der Roman auseinander und führt alle älteren Tendenzen fort. Am bedeutendsten erscheinen der Geschichtsroman, welcher im großen ganzen die Walter Scott'sche Richtung weiterführt, und der zeitgenössische Sitten- und Gesellschaftsroman satirisch-komisch-humoristischer Färbung, von socialer und moralischer Tendenz, in dem der Geist der Fielding und Goldsmith in neuer Gestalt auftritt. Der elegant-weltmännische Edward George Lytton Bulwer (1805—1873) spielt nach beiden Seiten hinüber. Schwärmerisch-deutscher Idealismus und Byronismus, Skepticismus und Blasiertheit mischen sich in seiner Natur und verleihen ihr einen etwas zwiespältigen Charakter, den Charakter der geistreichen Zersetztheit und ironischen Subjektivität, wie sie auch bei uns in der Übergangszeit von der Romantik zum Realismus sich herausbildeten. Neben diesem echten Grand-Seigneur und Aristokraten erscheint Benjamin Disraeli, der spätere Earl of Beaconsfield (1804—1881) und Führer der konservativen

Digitized by Google

Partei, in ſeinen innerlich froſtig-kühlen, äußerlich überhitzten politiſchen Romanen als der zum Ariſtokrat gewordene Parvenu, bei dem hinter eleganten Formen eine grobe Brutalität lauert, — die Brutalität des machthungrigen, ſelbſtgefälligen Egoismus und romaniſchen Renaiſſance-Individualismus. Im vollkommenſten Gegenſatz zu dieſem orientaliſchen Verſtandesphantaſten ſteht der volkstümlichſte, engliſche Erzähler dieſes



Charles Dickens

in der Jugend. in ſpäteren Jahren.

Jahrhunderts, Charles Dickens (1812—1870), ein demokratiſcher Geiſt, durch und durch voll germaniſchen Maſſeninſtinktes. Eine Natur, reich an Güte, Milde und Herzlichkeit, und von ſtarkem Mitleid mit den Armen und Unterdrückten. Ein Familienmenſch und Darſteller des Familienlebens. Kein hochfliegender Geiſt und frei von Genialitätsanwandlungen. Ein Volksmoraliſt, den natürlichen, volksſocialiſtiſchen Bekenntniſſen ergeben und von optimiſtiſcher Weltanſchauung, die ſich durch alles Dunkle, Trübe und Geſpenſtiſche zur Verſöhnung aller Geiſter ohne Schwierigkeiten durchſchlägt.

Dickens weint gern und viel und zerfließt in Sentimentalität; aber ebenſoviel, wenn nicht noch mehr, lacht er, ein breites, lautes und dröhnendes Lachen, das uns aus der engliſchen Litteratur ſo oft entgegenſchlägt. Hart ſtoßen das Weinen und Lachen aufeinander, die Tragik und die urſprünglichſte vis comica, die luſtig derbe Situationskomik und die Charakterkomik, die auch zu feſten Karrikaturſtrichen gern greift; zu hart ſtehen ſie nebeneinander, als daß ſie ſich zum Humor vereinten und ganz miteinander verſchmölzen. Nach anderer Seite hin baute William Makepeace Thackeray (1811–1863) den tragiſchkomiſchen Familien- und Sittenroman ſocialer Tendenz aus. Wie Dickens der Gemütsmenſch, ſo iſt er der Verſtandesmenſch. Das Gütige, Milde und Liebevolle geht ihm ab, und die Sprache des Herzens kann er nicht reden. Er iſt herb, ingrimmig, zornig und kalt, — vorwiegend Satiriker und ein galliger Peſſimiſt. Die Moral kehrt er als Strafprediger noch nachdrücklicher und bewußter tendenziös hervor. In der Nähe von Thakeray ſteht Mary Anne Evans, mit ihrem Schriftſtellernamen George Eliot (1819—1880), die bei weitem Hervorragendſte

W M Thackeray

William Makepeace Thackeray.

Digitized by Google

unter der unendlichen Schar der englischen Romanschriftstellerinnen. Die Kunst der realistischen Kleinmalerei, der peinlichen Beobachtung und Wiedergabe betreibt sie am sorgfältigsten und mit unermüdlicher Geduld, sowohl was die psychologische Analyse, wie auch die Schilderung der Außenwelt angeht. Ein freier, männlich energischer Geist, schwankend zwischen großer Originalität, Tiefe und Eigenart der Ideen und Trivialität und Seichtigkeit, vorwiegend dem Ernsten zugeneigt.

Der von Dickens, Thakeray, George Eliot, Anthony Trollope, Charles Reade, der Ouida u. a. vertretenen Schule des Alltagsrealismus und der bürgerlichen Lebensschilderung stellte Charles Kingsley (1819—75) einen Ideenroman entgegen, der auf Erneuerung der Zustände, auf Erhöhung der religiös-sittlichen Ideale drängte, einen Roman der innerlichen Vertiefung und von hohen, geistigen Werten. Jene Erzähler schildern die Welt, wie sie ist, und finden sich mit ihr, jeder nach seiner Weise, ab, Kingsley kommt als Reformator, der die Schäden der Zeit heilen will, große Vorbilder aufstellt und eine bessere Welt im Geiste vor sich sieht. Er verkündigt ein socialistisch-demokratisches Urchristentum, eine Religion der werkthätigen Liebe, der Kraft und der Gesundheit.

Nach unten hin geht auch der englische Roman in eine breite und seichte, rohe und künstlerische Unterhaltungslitteratur auseinander. Zu ihr leiten der wesentlich noch das Gepräge der Scott'schen Schule tragende See- und Abenteuerroman Frederick Marryats (1792—1848) herüber, der moralisierende und sentimentale „Gouvernantenroman", der die Weise Richardsons fortsetzt und am typischsten durch Currer Bells-Charlotte Brontés (1816—1855) „Jane Eyre" vertreten wird, der aufregend-spannende Sensations- und Kriminalroman eines Wilkie Collins (1825 bis 1889), die alle große Nachahmung gefunden haben und in zahlreichen Spielarten vertreten sind. Bei anderen ist wiederum der Lehrzweck ganz in den Vordergrund geschoben, und der Roman dient dem wissenschaftlichen Beweise: so der pädagogische Roman des Thomas Hughes, während Harriet Martineau (1802—1876) auf diese Weise national-ökonomische Fragen zu behandeln suchte.

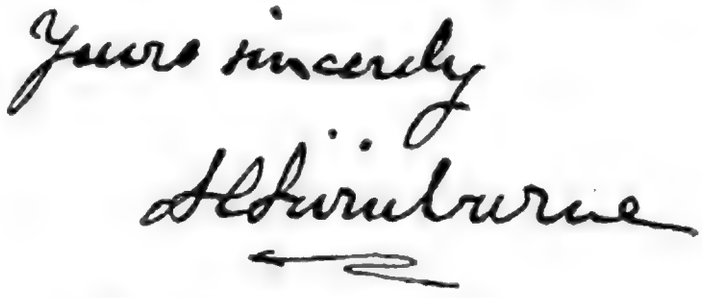
Der merkantile Geist Englands, der bürgerliche Nützlichkeitssinn, Konservativismus und Orthodoxismus, die Nachwirkungen des alten puritanischen Wesens, die heuchlerischen und bigotten Gesinnungen, der ängstliche und fanatische cant: alles das lastet in diesem Jahrhundert mit schwerem Druck auf der Litteratur dieses Landes; der praktische Realismus läßt den rein ästhetisch-künstlerischen Sinn zu keiner rechten Entfaltung kommen, trotz aller Einflüsse der deutschen Klassik und Romantik. In erster Reihe ist es das derb Stoffliche und Inhaltliche, durch welches der englische Roman wirkt, und eine höchste dichterische Form- und Gestaltungssprache sucht er nicht zu erreichen. Auch in der Richtung der Versdichter, welche das

Digitized by Google

elementar-äſthetiſche Gefühl ſich lebendiger bewahrt haben, kommt das Schwankende und Unklare in dem Weſen dieſer ganzen Periode zur Geltung. Thomas Hood (1738—1845) iſt eine Art Charles Dickens der Lyrik, ein launiger Humoriſt und Satiriker und zugleich Sänger düſterer proletariſch-ſocialiſtiſcher Balladen, der, wie bei uns Freiligrath, den ſtofflich-tendenziöſen Realismus noch mit einem großen Stück künſtleriſcher Geſtaltungskraft harmoniſch verbindet. Bei Alfred Tennyſon (1810 bis 1891) kommen dann, wie bei unſerem Geibel der Eklekticismus und der Formalismus zur Herrſchaft. Es giebt bei ihm Stellen, wo er ſich zu höherer Eigenart und Kraft erhebt, aber das Glatte, Elegante und gefällig Korrekte wiegt bei ihm vor. Alles zeugt von feinem Geſchmack; aber er ſchmeichelt ſich durch den Wohllaut der Sprache, durch die Kunſt der Rhythmik nur allzu ſehr ein, und ſeine Dichtung hält das Goetheſche Kriterium nicht aus: in Proſa überſetzt, der feinen und vornehmen Versgewandung entkleidet, nimmt ſie ſich vielfach nackt und dürftig aus und iſt reich an Trivialitäten. Sie trägt den Charakter der Neuromantik und lebt zum nicht geringen Teil von den Erinnerungen an eine Vergangenheitspoeſie. Hinter Tennyſon ſteht die große Maſſe, hinter Robert Brownings (1812—1890) gedankentiefer, alle großen Rätſelfragen des Daſeins aufſuchender, in myſtiſch-dunkle Vorſtellungen ſich einkleidender, phantaſiereicher Dichtung nur eine kleinere Gemeinde, welche einem großen Grüblergeiſte auf allen ſeinen geheimen Gedankengängen zu folgen vermag. Auch in der Lyrik Algernon Charles Swinburne's (1837) ſtecken reiche metaphyſiſche Elemente. Aber zugleich ſteht dieſer Dichter weit mehr als der abſtraktere Browning in Verbindung mit

Alfred Tennyſon.

der ästheticistischen Richtung der deutschen Hochromantiker, der Coleridge und Poe, der Gautier und Baudelaire. Ein Poet der Sinnlichkeit, des Nackten und des glühenden Kolorits, in seiner Weltanschauung ein Vertreter der satanisch-immoralistischen Richtung, des politischen und religiösen Radikalismus. Griechisches steckt noch viel in seiner besonders an Shelley sich anschließenden Kunst, ähnlich wie in der Dichtung Hamerlings. Aber es ist von neuromantischen Stimmungen und Empfindungen durchsponnen, und damit auch von jenem alexandrinisch-archaistischen Wesen, das künstlich in den Geist einer zurückliegenden Zeit sich einbohren will. Was bei uns zur Vaganten- und Butzenscheiben-Lyrik führte, das heißt in England Präraphaelismus. Bei uns erzeugte es eine rein weltliche Trink- und Liebeslyrik, in England trägt es ein religiös-nazarenisches und pantheistisches, mystisch-somnambulistisches Wesen an sich. Es sucht wie alle archaistische Kunst das Innerliche durch ein künstlich Steifes auszudrücken. Dante Gabriel Rosetti (1828), der Maler des Präraphaelismus, vertritt auch als Dichter am schärfsten die Schule der archaisierenden Neuromantik, während kraftvollere realistische Elemente bei William Morris (1835) zum Ausdruck gelangen. Unter den dichtenden Frauen Englands befinden sich noch einige vornehmere Talente, Karoline Norton (1807—1877) und in erster Reihe Elisabeth Barrett-Browning (1809—1861), die Gattin Robert Brownings.



Faksimile Algernon Charles Swinburne's.

Auch die englische Litteratur trägt in diesem Zeitalter deutlich die Spuren eines großen Zersetzungs- und Gärungsprozesses; auf der einen Seite viel blasse Abgestandenheit und Herkömmlichkeit, auf der anderen ebensoviel krampfhaftes, individualistisch-subjektives Suchen nach Neuheit und Eigenart. Die stofflich tendenziöse und die rein ästhetisierende Kunst durchdringen und verschmelzen sich nicht. Ein gewisser, brutaler, praktischer Materialismus kämpft mit einem hochfliegenden Idealismus, der im wesentlichen auf die Einflüsse der deutschen klassischen Litteratur zurückgeht. Ihren Geist vertrat am nachdrücklichsten, Bahn brach ihr vor allem Thomas Carlyle (1795—1881) einer der originellsten und geistvollsten Denker dieses Jahrhunderts, in dem sich das wilde Gären des Jahrhunderts, die Unzufriedenheit mit den herrschenden Glaubens- und Sittenanschauungen und ein gewaltiger, reformatorischer Drang mächtig ausspricht. Ein Denker, der eine reiche Künstlernatur in sich birgt. Und wie Carlyle, so hat auch Thomas Babington Macaulay (1800—1859) einen lebendigen, ästhetisch-

Digitized by Google

künstlerischen Form, der ihn seine Geschichtswerke und Essays wie Romane und Dramen aufbauen läßt und ihn befähigt, historische Charaktergestalten scharf und deutlich herauszuarbeiten. Die Dichtung geht wirklich in die Wissenschaft über, die Wissenschaft strebt nach dichterischer Gestaltung. Nach

Thomas Carlyle.

den Kunstverfall dieser Periode. Wie dieser Gärungsprozeß in der englischen Literatur sich klären wird, läßt sich noch nicht absehen. Wird jener Geist des brutalen Materialismus die Oberhand behalten? Schon seit längerer Zeit scheint die englische Poesie an einem toten Punkt angelangt zu sein. Auch Swinburne trat noch kein wirklich großes Talent wieder hervor, und was von dieser Literatur zu uns herüberkommt, trägt vielfach

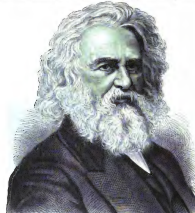
Digitized by Google

die rohen, wüsten Züge einer rein stofflichen, auf die plumpsten Masseninstinkte spekulierenden trivialen Unterhaltungskunst, zu welcher der Roman der Dickens und Thakeray herabgesunken ist. Von einem ernsthaften Kunstdrama kann schon gar nicht mehr die Rede sein. Augenblicklich steht die englische Litteratur ganz im Hintertreffen und spielt auch in der jüngsten Entwickelung noch so gut wie gar keine Rolle.

Lebendiger regt es sich schon bei den Nordamerikanern. Die Entwickelungsphase, welche in England und Deutschland durch die Namen Tennyson und Geibel bezeichnet wird, verkörpert sich hier in Henry Wardsworth Longfellow (1807—1882) und in dessen Schule, Stedmann, Piatt u. s. w. Der deutsche Geist und das Wesen des akademischen Klassicismus geben bei ihm den Ausschlag, während die schildernde Lyrik und Reisepoesie Bayard Taylors (1825 bis 1878) vornehmlich auf dem Boden der farbentrunkenen exotischen Romantik fußt, und der Quäkerdichter John Greenleaf Whittier (1807) mit seinen klaren und kraftvollen Gedichten mehr der Richtung des stofflich-tendenziösen Realismus nahe steht. Mit Walt Whitman (1819) hält dann ein reinerer künstlerischer Naturalismus seinen Einzug, der kühnste und originellste Naturalismus, der sich schroff gegen alle Kunst der Vergangenheit aufwirft, jede europäische Litteraturerinnerung ausmerzen und eine in Inhalt und Form vollständig neue amerikanische Poesie begründen will. Auch der den Reim und alle Silbenzählung und Gleichzahl der Takte verschmähende Vers von wildfreier Rhythmik beansprucht als eine neue Schöpfung angesehen zu werden. Und dieser Form entspricht ein durch und durch eigentümlicher Inhalt von strotzend modernem Gepräge; in ihm eingeschlossen liegt das Glaubensbekenntnis eines rücksichtslosen revolutionären Geistes, in dem die demokratische Kultur- und Weltanschauung

Thomas Babington Macaulay.

des Jahrhunderts wohl ihren schärfsten, bedeutsamsten und eigenartigsten Ausdruck gefunden hat. Dieser in vieler Hinsicht merkwürdige und eigen-



Henry W. Longfellow.

artige amerikanische Geistesadressen-Naturalismus mit seiner oft verblüffend ethischen neugemünzten und realistisch-psychologischen, ganz unpoetischen Ausdrucksweise, dessen Wesen jedoch nur eine eingehendere Charakteristik

klar legen könnte, pulſt auch in der Trapper- und californiſchen Goldgräberpoeſie Joaquin Millers (1841) und in den Gedichten, Novellen und Skizzen Francis Bret Harte's (1839). Neues regt ſich noch bei Charles de Kay, Fawcett u. a.

In der amerikaniſchen Proſadichtung ſpielt das humoriſtiſch-komiſch-ſatiriſche Element eine hervorragende Rolle, und bereits zeigt auch dieſer amerikaniſche Humor Eigenartszüge. Das Gefühlvoll-Sentimentaliſche, der lachende Geiſt, der die Thräne im Wappen führt, iſt im Schwinden begriffen. Das Humoriſtiſch-Komiſche wurzelt weniger in Gefühls- als in Anſchauungsgegenſätzen, in einem jähen Überſpringen und in barocker Miſchung von trockenſter Nüchternheit und Trivialität und grotesk-phantaſtiſchen Übertreibungen. Der ältere, elegant ariſtokratiſche Oliver Wendell Holmes (1809) gehört allerdings noch, wie Irving, vornehmlich zur Schule des empfindſamen Humors; von ihm führt der Weg über James Ruſſell Lowell (1819), in dem zwei Seelen wohnen, die eines Satirikers und eines feierlich geſtimmten fromm-religiöſen Gedanken- und Reflexionspoeten zu Marc Twain (1835), dem volkstümlichſten Humoriſten der Gegenwart.

In den Niederlanden führten in den dreißiger und vierziger Jahren Potgieter und Bakhuizen von den Brink, die Herausgeber der Zeitſchrift „Gid", die Litteratur in das Fahrwaſſer des Realismus hinein. Der klare, verſtändige P. H. de Géneſtet (1829—1861) und Schaepmann (1844) brachten in Gedichten den neuen Proſa-Geiſt zum Ausdruck, der vor allem im Roman niederſchlug. Gertrud Bosboom Touſſaint (1812—1886), Eduard Douwes-Dekker (1820—1887), welcher mit großer Friſche und Schärfe das Leben und die Zuſtände in den aſiatiſchen Kolonien Hollands

ſchilderte, und J. J. Cremer (1827—1850), der phantaſtiſchere C. van Nievelt (1843) ſind die Führer auf dieſem Felde, denen ſich Juſtus van Maurik als Luſtſpieldichter, als peinlich ſauberer Maler bürgerlichen Alltagslebens zugeſellt. In den ſüdlichen Niederlanden, in Belgien, kam es in dieſem Jahrhundert zu einer vlämiſchen Bewegung. Die deutſchen Elemente der Bevölkerung ſahen ihre Sprache immer mehr von der franzöſiſchen bedrängt, welche von der Regierung als die offizielle in das ganze Verwaltungsleben eingeführt wurde. Sie erhoben Widerſpruch gegen die geſamte Franzöſierung des Landes, die in großem Stil betrieben wurde, namentlich als ſich Belgien 1830 unabhängig erklärt und in ein Königreich verwandelt hatte. Es galt die eigentliche Volksſprache vor einer Unterdrückung und Aufſaugung zu retten. J. F. Willems (1793—1846) ließ zuerſt den patriotiſchen Heerruf mit Macht und Kraft ertönen, und um ihn ſammelte ſich alsbald eine kleine Schar von Lyrikern, die allerdings mehr durch ihre Geſinnung, als durch ihre Kunſt wirken konnten und unter denen zuerſt Theodor von Rijswijk (1811—1849) und J. M. Dautzenberg (1808—1869) am höchſten ragten. In Hendrik Conscience (1812—1883) erſtand den Vlamen ein feines Erzählertalent, ein gemütvoller Idylliker und Genremaler, welcher der Bewegung große Sympathien erweckte und zur Stärkung der litterariſch-künſtleriſchen Beſtrebungen mit am meiſten beitrug. Dieſe wachſen an Kraft und Bedeutung. Und die bloße patriotiſche Geſinnungspoeſie vertieft ſich mehr und mehr nach der äſthetiſchen Seite hin. Auf Rijswijk folgten Jan van Beers (1821—1888) und Emanuel Hiel (1834), und das Erzählerpaar Teirlinck-Stijns, während die Gegenwart namentlich durch den gedankentiefen und phantaſievollen Pol de Mont (1859), den hervorragendſten vlämiſchen Lyriker dieſes Jahrhunderts, und durch den Dramatiker Neſtor de Tière vertreten iſt.

Hendrik Conscience.

Auch in den nordgermaniſchen Ländern ging die national-romantiſche Poeſie, welche die Vergangenheit in verklärendem Lichte zeigte, am liebſten unter Vikingerhäuptlingen und in den Burgen des Mittelalters daheim war, allmählich mehr und mehr in eine realiſtiſche Gegenwartsdichtung über. Die Darſtellung der Geſellſchaftsſitten, des Volkslebens und der Zeitideen iſt auch hier zuerſt noch getragen vom Geiſt, den Geſinnungen und Anſchauungen der ideal-humanitären Weltanſchauung, wie ſie zu Ende des

Digitized by Google

18. Jahrhunderts sich klar und deutlich herausgearbeitet hatte. Die überlieferten ästhetischen Anschauungen bleiben zu Recht bestehen, und die Form trägt den korrekten, eleganten und einschmeichelnden Charakter des Eklekticismus oder den rhetorischen Zug der Tendenzpoeten. In Dänemark führten Frederik Paludan Müller (1809—1876) und der Dichter glühender erotischer Sinnlichkeiten Emil Aresstrup (1800—1856) aus der Welt der Romantik in die des Realismus über, Paludan Müller als religiös-ethischer Poet und Satiriker, der in seinem Versepos „Adam Homo" mit Byron'scher Bitterkeit den Entwickelungsgang eines modernen Strebers, einer „Stütze der Gesellschaft" zeichnete. Die schlicht volkstümlichen Lieder eines Hans Peter Holst (1811), die politischen und patriotischen Gedichte eines Parmo Carl Ploug (1813), die dramatischen Werke J. Chr. Hostrups (1811) und Chr. K. F. Molbechs (1821), die elegant stilisierten und fein gearbeiteten, vom liberalen Geist getragenen Erzählungen M. A. Goldschmidts (1819), Hendrik Scharlings von einem gemütvollen, idyllischen Humor erfüllten Schilderungen dänischen Pastoren- und Familienlebens, und Wilhelm Bergsoës (1835) unterhaltende Romane und Novellen gehören diesem idealisierendem Realismus an, der sich mit seinen geistigen und künstlerischen Ideen an die Vergangenheit anlehnt. Dasselbe Wesen kam bei den Schweden in den politischen Dichtungen C. W. Strandbergs (1818—1877), bei Scholander (1816), Nyblom (1832), Björck (1838—1868) und bei dem Dramatiker Frans Hedberg (1828) zum Ausdruck. Eine mächtigere und reichere ideale Gedankenwelt erfüllt die Geschichtsromane Victor Rydbergs, der besonders die religiösen Probleme anpackt und an Kingsley erinnert, sowie die Lyrik des Grafen Karl J. G. Snoilsky (1841), welche trotz aller elegischen Resignation einen bejahenden Charakter trägt und in die alte „Schönheitspoesie" auch manches Bild aus dem socialen Elendsleben der Zeit hineinzutragen wagt.

Die „neue Kunst", welche die augenblickliche Gegenwart beherrscht und vom Realismus zum Naturalismus überführt, hat sich außer in Frankreich und in Rußland zuerst in den nordgermanischen Ländern entwickelt und hier eigenartig ausgestaltet. Als Kritiker schritt Georg Brandes an der Spitze des „jungen Dänemark" einher, und es schwindet aus der Litteratur der romantisch-nationalpatriotische Geist, welcher von der Größe und dem Ruhme des Volkes singt, und weicht einer die Innenzustände der Nation und der Gesellschaft durchforschenden socialen Kritik. Ein internationalistisches Wesen macht sich geltend, indem man nicht mehr in erster Reihe an national-politische Gesichtspunkte sich hält, das eigene Volk vornehmlich in seinen Beziehungen zum Auslande betrachtet, sondern es scheidet sich vielmehr die alte Gesellschaft mit ihren allgemein-europäischen Zusammenhängen, die Gesellschaft der überlieferten socialen, religiösen und sittlichen Ideen von einer jungen und neuen, ebenso allgemein-europäischen Gesellschaft, welche

Digitized by Google

an diesen Ideen rüttelt und durch neue, in ihrer Meinung bessere, höhere und wahrere Ideen zu ersetzen sucht. Die ideal-humanistische Weltanschauung des 18. Jahrhunderts macht der naturwissenschaftlichen Platz, welche die Welt und den Menschen in einem neuen Lichte zeigte, den freien Willensmenschen nicht aber weniger verneinte und an seine Stelle einen durch

fürstlichen Fürsten.

Berechnungen bedingten, einen durch Naturanschauungsbilder und Naturgesetzmäßigkeit gebundenen Menschen hinstellte. Moralisch-sozialpolitische politische, sociale, religiöse und sittliche Ideen verschulden sich naturgemäß damit, in denen die alten immanentistischen Tendenzen von der Emancipation des Fleisches, der freien Ehe und der freien Liebe, des Weibes des Jchs u. s. w. anzuknüpfen und zu einem breiten Netz sich zu erweitern. Der positivistisch-tendenziöse

Realismus fehl in dieser jungen Literatur weiter, aber auch der von der Verklärung ausgehende Idealistische Realismus entsteht sich, da die neue Weltanschauung den Menschen von zu betrachten und auch eigenen Beobachtungen kennen zu lernen gezwungen. So überwindet die Poesie den effektsüchtigen Charakter und bereichert sich mit feinen und romantischen Naturbeobachten, an denen die lyrische Dichtung Holger Drachmanns, des Dichters des Meeres, reich ist. Auch Sophus Schandorph darf man zu den Jüngern rechnen, vor allem aber J. P. Jacobsen, einen feinen Stilisten und Stilkünstler, der das Verhältnismäßige, Weiche und Stimmungsvolle der im modernen Symbolismus neu aufgelebten altromantischen Kunst mit den Elementen des peinlich zergliederten Pfychologismus und den Ideen des jungen Atheismus durchdrang.

Henrik Ibsen.

Unerbittlicher und nachdrücklicher noch kam in Norwegen der neue Geist zum Ausdruck. Der Literatur dieses an Kraftfülle so reichen Volkes gelang es lange, in diesem letzten Entwicklungsabschnitt eine führende Stellung zu erobern. Seit 1814, dem Jahre der politischen Unabhängigkeit Norwegens vom Dänemark, marschierten die beiden verwandten Literaturen getrennt neben einander, und die nationalen Ideale des 19. Jahrhunderts durchdrangen auch hier mehr und mehr den Separatismus und den norwegischen Individualismus, der gegen Dänen und Schweden sein Ich stark betonierte.

Digitized by Google

Mit romantiſcher Begeiſterung gedachte man der alten Vergangenheit, und die Dichtung ſollte ihre Wurzeln eintreiben in jene älteſte, beſondere, norwegiſche Poeſie, deren phantaſtiſche Rieſengeſtalten wie aus Nebeln geformt ſcheinen, in die beſonderen Stimmungen der norwegiſchen Landſchaft und des norwegiſchen Menſchen. In die däniſche Litteratur- und Schriftſprache drangen reichere Elemente der einheimiſchen Volks- und Bauernmundarten ein, und die Schule der „Maalſtraever“ (Aasmund O. Vinje, 1818—1870) ſtrebte ſogar danach, das Däniſche durch eine aus dieſen Dialekten zuſammengefloſſene „Landsmaal“ (Landesſprache) zu verdrängen. Der fortſchrittliche Volksmann Henrik Wergeland (1808 bis 1845), der ungeſtüme Vorkämpfer des Ultranationalismus, und der konſervativere, gemäßigtere J. S. C. Welhaven (1807–1873), welcher den weiteren engen Zuſammenhang mit dem däniſchen Geiſtesleben forderte, leiten die neue norwegiſche Dichtung ein, in welcher Andreas Munch (1811), aus der Schule Öhlenſchlägers, und P. Asbjörnſen (1812) und Jörgen Moe (1813) die alten romantiſchen Beſtrebungen vertreten. Mit Jonas Lie (1833), einem feinen Pſychologiſten, Natur- und Volksſchilderer, Alexander Kjelland (1849), der das Geſellſchaftsleben des Landes einer herben, zum Teil ſatiriſchen Kritik unterzieht, und Anna Magdalena Thoreſen (1819) kommt der Realismus zur Herrſchaft, welcher in Björnſtjerne Björnſon (1832), Henrik Ibſen (1828) und Arne Garborg (1851) ſeine eigenartigſte und tiefſte Ausgeſtaltung erfährt. Bei dem klaren, durch und durch poſitiven Björnſon, der ſeine freiheitlichen Ideale und Ziele deutlich vor ſich ſieht und auf ganz ſicheren Anſchauungen ſelbſtbewußt feſt ſteht, trägt die Dichtung am meiſten einen ausgeprägt moraliſch-tendenziöſen, einen belehrenden und verſtändigen Charakter. Seine Geſtalten ſind in feſten und ſtarken Umriſſen entworfen, und wir erhalten immer ſcharfe, wenn auch etwas nüchterne Bilder. Deutlicher treten hier die reinen Merkmale des älteren Realismus

Arne Garborg.

hervor, während die Natur Ibsens eine außerordentlich reich differenzierte ist und die verschiedensten Entwickelungen durchgemacht hat. In vielem erinnert er an unseren Hebbel, an dessen Seite er im Gegensatz zu dem französischen Naturalismus der Flaubert und Zola und zu dem russischen Naturalismus die besondere Eigenart des modernen germanischen Naturalismus am deutlichsten vertritt. Man trifft bei ihm auf alle Stile, die seit den Tagen der Romantik sich herausgearbeitet haben, doch erscheinen sie bei ihm in eigenartiger und selbständiger Ausprägung. Das deutet auf eine sehr unruhige, an Widersprüchen reiche, ringende und stets unbefriedigte Seele, leicht empfänglich für jeden neuen Eindruck, aber auch geneigt, sich schroff abzuschließen, die Originalität des Ichs zu wahren und nicht eher zu ruhen, als bis das Neue und Fremde tief in das Ich eingegangen ist. Björnson ist eine socialere Natur, Ibsen ein Vorkämpfer individualistisch-anarchistischen Geistes. In die klare Vernunftwelt des naturwissenschaftlichen 19. Jahrhunderts, welche der Dichter lebendig in sich aufgenommen hat, dringt doch von allen Seiten romantischer Mysticismus, und der grüblerische Denker sucht die großen Welträtsel und die socialen Fragen des Tages bald von einer, bald von der anderen Seite zu lösen, ohne zu einem letzten und giltigen Abschluß zu kommen. Seine Dichtung ist von lauter Fragezeiten durchzogen, und es liegt deshalb etwas Drückendes über ihr, ein dumpfer Nebel und ein Angstgefühl. Sie lebt wie von hohen Felsen ringsum eingeschlossen, und ihre Gestalten treten, wie die der alten nordischen Dichtungen, mit schärfstem Wirklichkeitsrealismus vor uns hin, um auf einmal in Nebelrauch zu zerfließen. Tiefer in die eigentliche Vorstellungswelt des pessimistischen und sexuellen Naturalismus, der psychologischen Zergliederungen und der socialen Anklagelitteratur dringt Arne Garborg, der von den Bestrebungen der Maalstraever ausging, mit seinen Romanen hinein, mit ihm Jäger und andere, die von Zolaistischen Elementen mit beeinflußt waren.

Das letztere ist auch der Fall bei den schwedischen Naturalisten August Strindberg und Ola Hansson. Bei beiden erscheint das sexualistische Wesen, das namentlich von den Franzosen ausgebildet wurde, stark in den Vordergrund gerückt, und die Psychologie wird zur Psychiatrie. Hansson neigt sich den französischen Décadenten und Symbolisten zu, doch hat sein Sexuelles viel Gesuchtes und künstlich Ersonnenes an sich, während die Strindberg'sche Kunst auf einer reicheren Fülle von scharf beobachtetem Wirklichkeitsleben und schmerzlichen Lebenserfahrungen beruht, welch letztere ihr einen vielfach grenzenlos verbitterten und gehässig-verzerrten Ausdruck gegeben haben. Mit Strindberg geht auch der socialistische und demokratisch-volkstümliche Naturalismus in den aristokratisch-individualistischen und anarchistischen über.

Digitized by Google

Frankreichs neue Litteratur hatte sich im belebenden Lichte der deutschen und englischen Dichtung entfaltet, und wir sahen, daß hier später als bei den führenden germanischen Völkern ein elementares und großes ästhetisches Empfinden wieder zum Durchbruch kam. In Frankreich erschien die Romantik, als sie in Deutschland schon ihren Höhepunkt überschritten hatte, als die Periode einer vorwiegenden und reichen künstlerischen Kultur bereits abnahm. Der deutsche Realismus, wie ihn das junge Deutschland brachte, die Schöpfung einer neuen, mehr auf das Außen- als auf Innenleben gerichteten Geistesperiode besaß infolgedessen nicht mehr das reiche ästhetische Bewußtsein, welches den Romantikern eigen gewesen war. Mehr Schriftsteller als Poeten brachten ihn bei uns empor. In Frankreich hingegen läuft die Entwickelung der realistischen Richtung ungefähr parallel neben der romantischen einher. Der Aufschwung der ästhetischen Kultur in den dreißiger Jahren kam dieser wie jener Schule zu gute. Und daher entwickelt sich der künstlerische Realismus hier unter weit günstigeren Bedingungen und in weit größerer Freiheit als bei uns. In Deutschland spielen die Hebbel und Ludwig für ihre Zeit eine Sonderlingsrolle; sie stehen im Widerspruch und im Kampf mit den großen und treibenden Strömungen des klassisch-romantischen Akademicismus und Konventionalismus und des äußerlichen stofflich-tendenziösen Realismus. Sie finden kein rechtes Verständnis und werden ins Zersplitterte und Verkrüppelte hineingedrängt. In Frankreich hingegen gelangt die Schule sofort zu Macht und Ansehen und kann in gerader Bahn vorwärts stürmen und ihre Kräfte immer besser und reiner ausbilden. Der stofflich-tendenziöse Realismus zerstörte die Romantik mit ihrem so vornehmen, so ausschließlichen künstlerischen Empfindungsleben. Er ist, was das Ästhetische angeht, innerlich von ihr verschieden. Der künstlerische Realismus nur äußerlich. Er steht ihr deshalb viel vertrauter nahe und befruchtet die Romantik in günstigem Sinne, wie er von ihr befruchtet wird.

Ebenso wie die französische Romantik, so trägt auch der französische Realismus des 19. Jahrhunderts, wo er über das Schriftstellerische zum Dichterischen emporsteigt, einen ausgeprägt germanischen Charakter. Er trägt ihn noch bestimmter zur Schau als die Romantik. Victor Hugo konnte, wie ich angedeutet habe, wahrhaft innerlich das von ihm gesuchte Wesen der deutschen Poesie, das Wesen des germanisch-ästhetischen Natur- und Wahrheitsbegriffes nicht erfassen. Er bleibt in dem Verständigen, Kalt-Antithetischen und Formalistischen stecken. Der französische Realismus dringt tiefer in das Innerliche ein. Er faßt den Begriff an den Wurzeln an, wie sie bei uns in den Tagen des jungen Goethe und des Sturmes und Dranges zum Vorschein kamen, geht auf den Boden zurück, aus dem auch die Romantik hervorwuchs. Sein großes Schlagwort lautet Objektivität, als objektiver Realismus bezeichnet er sich selber am liebsten.

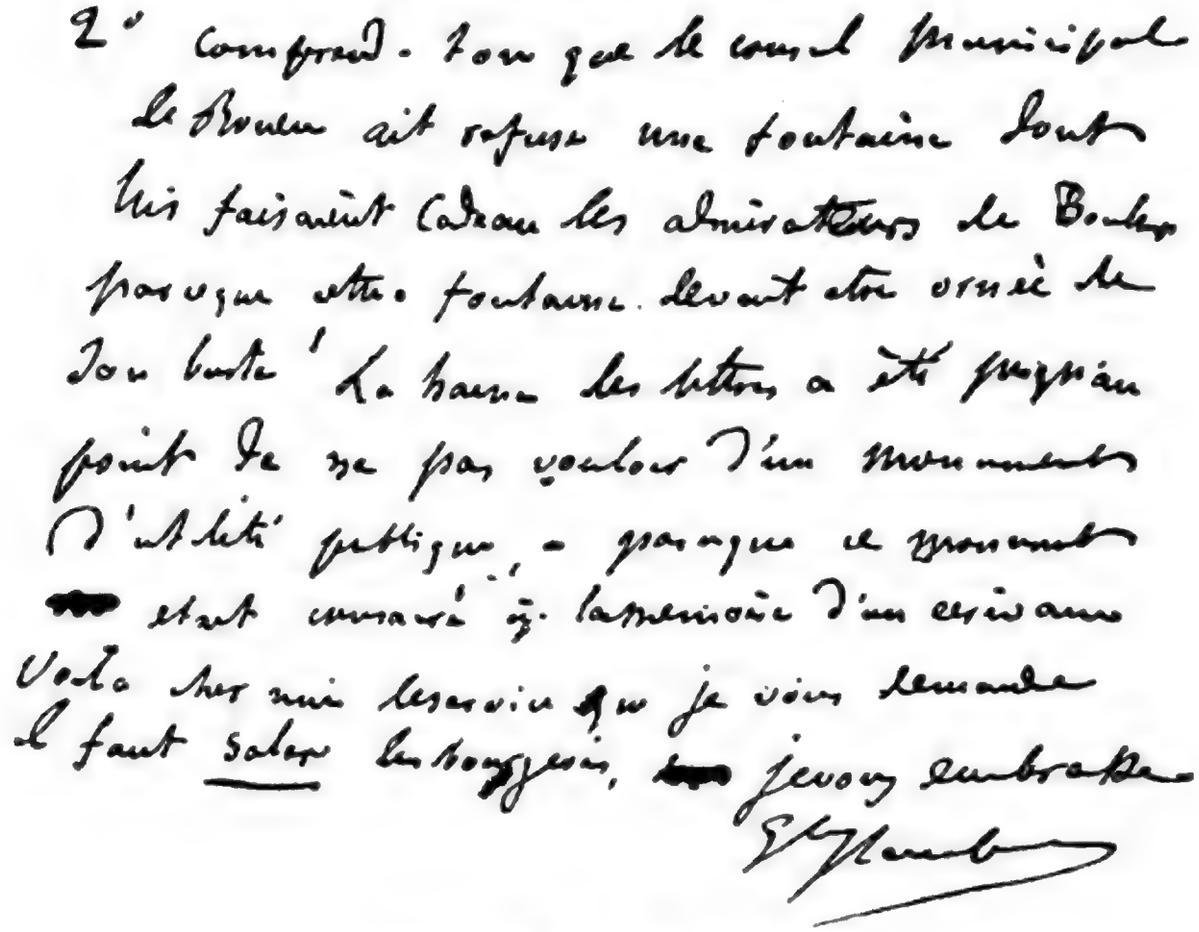
Digitized by Google

Und damit legt er das Schwergewicht nicht auf die Tendenz und Gesinnung, sondern auf die künstlerische Auffassung. Er betont nicht mehr ausschließlich die alten heimischen Überlieferungen, das Wesen des typischen romanischen Naturalismus, der nur das Niedrige, Unedle, Gewöhnliche und Alltägliche als sein Gebiet ansah, sondern faßt den Begriff Naturalismus, wie dieser bei Shakespeare und Goethe erschienen war: als innige Hingabe an die Natur, als Betrachtung und einbohrendes Studium aller ihrer Erscheinungen, als elementaren Erkenntnis- und Gestaltungsdrang. Er trägt aber auch Zeitcharakter. Er verleugnet sich nicht als Kind einer wissenschaftlichen Periode. Er will nicht wie die Romantik subjektiv beanteiligt erscheinen, mit Leidenschaft, mit Haß und Liebe die Dinge anschauen, sich von Zu- und Abneigungen bestimmen lassen; er wehrt sich gegen das Gefühl- und Empfindungsvolle der letzten großen Kultur und will kalt, streng, objektiv und exakt sein wie die wissenschaftliche Beobachtung.

George Sand.

Der Roman der George Sand (1804-1876), der Roman des starken Temperaments, der Schwärmerei und des Pathos, der subjektiven Bekenntnisse, der farbenreichen Schilderungen und lyrischen Deklamationen, der feurig ergriffenen Ideale, welcher seine Helden und Heldinnen mit inniger Anteilnahme betrachtet, trägt noch vorwiegend einen romantischen Charakter. Nicht das „Wie", sondern das „Was" deutet nach dem Realismus herüber, und weil es nur ein Was ist, nach dem stofflich-tendenziösen Realismus. George Sand streitet für die socialistischen Ideen der Zeit, für die Lehren Saint-Simons und gegen die herrschenden religiösen und staatlichen Anschauungen, gegen den Materialismus im Ehe- und Familienleben. In nahe herlaufender Richtung bewegten sich die Gräfin d'Agoult (Daniel Stern 1805—1876), der auch dem Humoristischen

zuneigende Jules Sandeau (1811—1883), Legouvé und der elegante, weichliche Liebling der Frauen, Octave Feuillet (1822—1894), denen sich später noch ein Cherbuliez und Theuriet hinzugesellten. Dieser subjektive, idealistische und idealisierende Roman der Darstellung zeitgenössischer Sitten und Tendenzen beherrschte bis zu den siebziger Jahren den litterarischen Geschmack, während der Roman des objektiven Realismus noch vorläufig nur eine zweite Rolle neben ihm spielte. Als sein frühester Vorläufer war Henry Beyle-Stendhal aus Grenoble (1783—1842)



Faksimile eines Briefes von George Sand.
Siehe Chavanne a. a. O.

erschienen, und starke Elemente von ihm treten in den Novellen des großen Stilkünstlers Prosper Mérimée (1803—1870) hervor. Bei ihm ist umgekehrt wie bei der Sand das Stoffliche durchtränkt vom Blute der Romantik, von Farbe und Leidenschaft, während die Behandlungsweise, die kühle überlegene, teilweise ironische Betrachtung und Analyse der Dinge, der alles Deklamatorische und allen Wortprunk vermeidende Stil, die „Gleichgiltigkeit" des Erzählers gegen seine Personen und die Tendenzlosigkeit das Wesen des objektiven Realismus anzeigen. Dessen eigentlicher Begründer und erster Meister war Honoré de Balzac (1799—1850). Er

Digitized by Google

drängt die ſubjektiven Elemente der Romantik ganz in den Hintergrund und das zuverſichtlich ſichere Gläubige, wie es ſich am Ende einer Entwickelungsperiode herausſtellt, iſt ſtark verkümmert. Er ſteht vielmehr am Anfang einer ſolchen. Er wirft ſich auf das rein beobachtende Weſen der Kunſt, wo dieſe eng mit der wiſſenſchaftlichen Erforſchung zuſammenhängt. Der menſchliche Geiſt ſucht nach einem neuen Grundbau des Wiſſens, auf dem ſich eine neue Weltanſchauung und ein neuer Glauben immer wieder aufbauen. Balzac will nicht moraliſieren, nicht beurteilen, nicht ſchwärmen, nicht ſich begeiſtern. Ideale ſtellt er auch nicht auf, aber natürlich kann er das Subjektive auch ernſtlich aus der Dichtung nicht herausdrängen. Es ſpielt nur eine zweite Rolle, es verhüllt ſich. Doch verleugnet ſich Balzac keineswegs als Kind der peſſimiſtiſch-ſkepticiſtiſchen Übergangsperiode, welche auch von dem Glauben der letzten Periode der Idealbildungen, der Voltaire-Rouſſeau-Kant-Goethe'ſchen Periode nicht mehr befriedigt iſt. Er iſt kein humanitärer Geiſt mehr. Er glaubt nicht mehr an die allerlöſende Macht der Menſchenliebe, der Verbrüderung und der Duldung. Im Tragiſchen und im Satiriſch-Komiſchen kehrt er mehr die „Häßlichkeiten“ des Lebens hervor, das rein Sexuelle im Verkehr der Geſchlechter, das frei iſt von der Schwärmerei der Jugend und allen idealiſtiſch-ſpiritualiſtiſchen Empfindungen, den rückſichtsloſen Geld- und Machthunger. Er ſchildert mit hartem Griffel und in groß angelegtem Bildercyklus nach allen Seiten hin die „Bourgeoiſie“ der Zeit des Julikönigtums, beherrſcht vom Geiſte des Kapitalismus, des Tanzes um das goldene Kalb, ergriffen von dem Verlangen allein nach

Honoré de Balzac.

ayez la complaisance de me répondre
un mot à ce sujet, rue de Richelieu
112 où l'on dépose mes lettres, et
trouvez ici les témoignages d'admiration
pour vous de la personne

de Balzac

Fakſimile der Handſchrift von Honoré de Balzac.

den materiellen Gütern des Lebens. Es ist eine Periode praktisch-nüchterner Lebensauffassung, die in seinen Romanen und in seiner Kunst sich kryſtallisiert, und dieses Nüchterne und Hart-Verständige schlägt breit durch alles Phantastische hindurch, welch letzteres zum Teil noch auf letzte romantische Elemente hindeutet.

Die Charakterzüge der Schule des pessimistisch-kritischen und objektiven Realismus treten sonst noch deutlicher bei Charles de la Villette de Bernard (1804—1854) und Champfleury (1821) hervor, während sie sich bei anderen, wie bei Henry Murger (1822—1861), dem lustigen und übermütigen Schilderer des künstlerischen Zigeunerlebens, mehr oder weniger mit Anklängen an die Anschauungs- und Gefühlswelt des idealistischen Romanes mischen. Die stark moralisierenden Volks- und Familienerzählungen des schlichten Emile Souvestre (1806—1854) und die elsässischen Dorfgeschichten des gemeinsam arbeitenden Schriftstellerpaares Emile Erckmann (1822) und Alexandre Chatrian (1826) gehören dem gemütvollen und subjektiven, stofflich-tendenziösen Realismus an. Sie stellen das Volks- und Alltagsleben in seiner „Wirklichkeit" dar, sozial-volkstümliche und demokratische Anschauungen hervorkehrend, aus der mehr versöhnlich-optimistischen, von den herrschenden moralischen Ideen getragenen Weltauffassung des bon sens heraus. Rodolphe Toepffer (1799—1846), Claude Tillier (1801—1844), Alphonse Karr (1808) vertreten auf diesem Gebiete das satirisch-humoristische und komische Genre.

Der rein stoffliche Handlungs- und Unterhaltungsroman der merkwürdigen Begebenheiten, der Spannungen und Aufregungen, der geheimnisvollen Vorgänge, Verbrechen und Kriminalprozesse und auch der geschlechtlichen Pikanterien und Zweideutigkeiten spielt in den unteren Gebieten der Litteratur seine große Rolle weiter: Paul de Kock (1794—1871) schwelgt in der platten Komik des dumpfen Philistertums, Eugène Sue (1804—1857) kitzelt die Nerven mit den Schauern und Scheußlichkeiten der Geheimnisse von Paris, Féval, Feydeau, Gaboriau u. a. bauen das Gebiet bald nach der einen, bald nach der anderen Seite weiter an. Dazu kamen all die Untergattungen des didaktischen Romanes, die phantastischen Reiseerzählungen des amusanten Jules Verne (1828) u. s. w. u. s. w.

Das moderne Sitten-, Salon- und Gesellschaftsschauspiel setzt das bürgerliche Familienschauspiel, die comédie larmoyante des 18. Jahrhunderts fort. In Deutschland stand es stark unter französischem Einfluß und kam zu keiner großen Entfaltung. Die reichste Pflege, die höchste Kultur empfängt es in dieser Zeit in der französischen Litteratur, und nur hier kann man von einer Art Blüte reden. Von hier aus flog der Samen überall hin aus und fing, wie in Deutschland, so auch in England, in Spanien und in Italien zu treiben an. Aber das Pariser Gepräge ist unverkennbar, und über die Nachahmung gelangt es anderswo kaum

Digitized by Google

hinaus. Und man darf auch sagen, daß das französische Sittenschauspiel das nationalste ist, daß das eigentlich typische Wesen der französischen Poesie hierhin wie in eine Arche Noah sich rettet, während ringsum alles von der gewaltigen Flut des Germanismus überschwemmt wird. Es ist mit das charakteristischste Erzeugnis des stofflich-tendenziösen Realismus und der Schriftstellerhalbpoesie der Zeit. Die reine Schriftstellerkultur aber war von jeher in Frankreich eine sehr hohe, die höchste in Europa. Der alte Charakter des romanisch-französischen Dramas lebt hier unverändert fort. Der Witz und der Verstand halten die Zügel in der Hand. Es soll etwas gelehrt und bewiesen werden. Eine These steht an der Spitze des Werkes, und um ihretwillen wird das Drama einerseits zu einem Feuilletondrama, zu einem Dialogstück, in dem das Für und Wider des Satzes in allerhand witzigen Raisonnements erörtert wird. Die Handlung dient dem Beweise. In ihren ausgeklügelten Verschlingungen und Verwickelungen, ihren Überraschungen und unerwarteten Lösungen bringt sie das überlieferte Wesen des romanischen Intriguendramas wieder zum Ausdruck. Die Menschen aber haben immer nur noch die Bedeutung von Schachfiguren, und die Charakteristik entbehrt jedes individuellen Zuges und ist von ermüdender Einförmigkeit. Mit einem halben Dutzend von immer wiederkehrenden Personen kommt das gesamte Sittenschauspiel des zweiten Kaiserreiches aus. Sein eigentlicher, sein letzter Zweck aber bildet die gesellschaftliche Unterhaltung und Zerstreuung. Ihr muß sich jedes unterwerfen. Um die Aufmerksamkeit zu fesseln, häuft der kundige Salonplauderer alles aufeinander: das Amüsement einer Anekdote und der spannenden Erzählung, das Amüsement eines Disputs über eine moralische, politische oder sociale Frage und das Amüsante des gesellschaftlichen Klatsches, eines Bonmot und eines Witzes und schließlich das Amüsante einer Technik, die immer gerade da abbricht, wo es interessant zu werden anfängt. Aber bei dieser Hervorkehrung des äußerlich Wirkungsvollen entwickelt sich eine Kunst des Scheins und nicht des Seins. Voller Unwahrheiten, Scheingründe, falschen Voraussetzungen und Schlüssen steckt die Beweisführung, und die Handlung und Charakteristik voll von Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüchen.

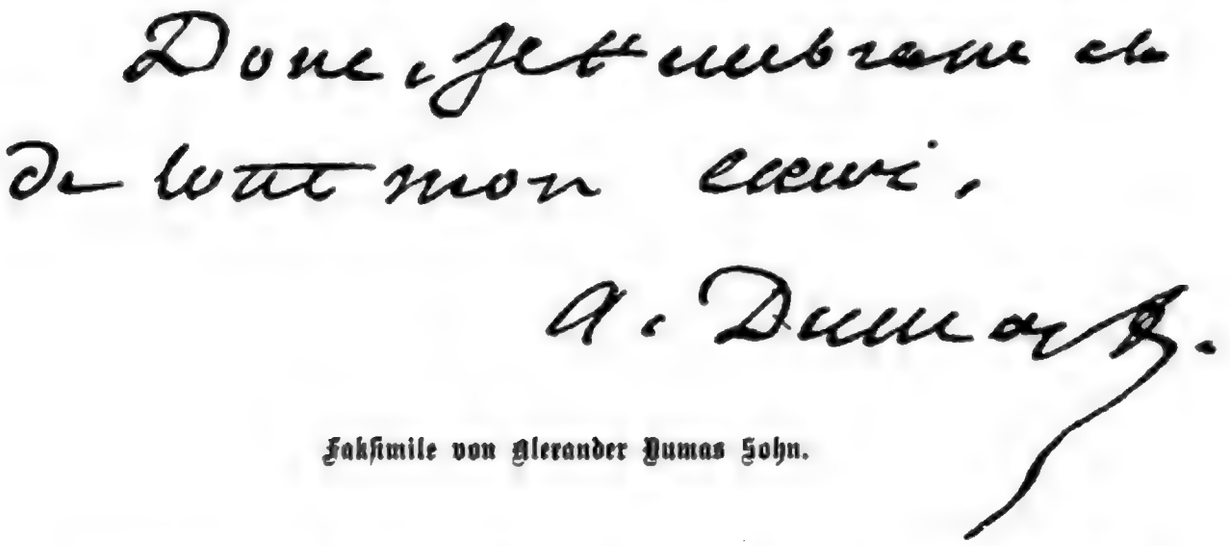
Es war der nationale Rasseninstinkt und der französische bon sens, der sich bald gegen die germanisierende Romantik und dessen phantastisch-grotesken Geist auflehnte. Den Versuchen François Ponsards (1814 bis 1867), das klassicistische Drama wieder neu zu beleben, ward allerdings nur ein rasch vorübergehender Zeiterfolg zu teil, und dieser kam in erster Linie noch auf Rechnung der glänzendsten Tragödin jener Zeit, der Rachel (1820—1858), einer nachgeborenen Corneille- und Racinedarstellerin. Um so reicher erblühte die Kunst des bon sens auf dem Felde des zeitgenössischen Sittenschauspiels. Der fruchtbare, leichte und gewandte Eugène Scribe (1791—1861) brach hier Bahn. Er schüttelte aus seinen Ärmeln alles

Digitized by Google

hervor, was das Theater gebrauchen konnte: Vaudevilles und Operntexte, satirische und geschichtliche Lustspiele und rührende Schauspiele, an denen unser Drama der Gutzkow und Laube abfärbte. Seit 1815 schon beherrschte Scribe das Theater, zuerst das niedere Volkstheater und später, in den Tagen des Bürgerkönigtums, als sein Ruhm auf der Höhe stand, auch die großen, litterarischen Bühnen. Unter der Herrschaft des zweiten Kaiserreiches verlor das Sittenschauspiel den bravbürgerlich-anständigen Charakter,

Faksimile von Eugen Scribe.

den es bei Scribe noch besitzt, und es trägt ein mehr lebemännisches Gepräge zur Schau. Es schildert die Korruption der Gesellschaft und die Fäulniszustände der Zeit, die Käuflichkeit der Gesinnungen, die materielle Genußsucht und die Frivolität, die Halbwelt der Abenteurer und Spieler, der femmes entretenues und der Deklassierten. Das Ehebruchsthema und das Thema von der Wiederreinigung der Gefallenen stehen an erster Stelle, und bald werden sie mit sentimentaler Rührung, bald mit dem Pathos des Abscheus, bald mit cynischem Witz oder mit Boccaccio'scher Freude an der Komik der Dinge behandelt. Neben Oktave Feuillet errangen am meisten Erfolg Emile Augier (1820), Alexander Dumas (1824—95), der Sohn, und Victorien Sardou (1831). Augier bringt noch die ehrliche,



Faksimile von Alexander Dumas Sohn.

bürgerlich-moralische Entrüstung über die Welt, die er schildert, zum Ausdruck; er geißelt und satirisiert die Zustände nicht ohne einen Zug puritanischer Herbheit, der den schwimmenden Rührseligkeiten des Familienschauspiels des 19. Jahrhunderts ein Gegengewicht bietet. Bei Alexander Dumas, hat sich schon das Bild verschoben. Der Lebemannswelt, die er schildert, gehört er mit seinem ganzen Wesen selber an. Seine Philosophie ist selber eine lebemännische. Er spielt den Moralisten und Sittenreformator, ohne

Digitized by Google

es zu sein. Bei ihm ist das Drama vornehmlich Thesen-, Beweis- und Feuilletondrama, und der Schwerpunkt liegt auf der witzigen Plauderei über die Dinge, während Sardou in erster Reihe der Handlungsdramatiker ist und die Fäden der Intrigue scheinbar unlöslich zusammenwirrt, um sie dann mit einem Taschenspielerkniff im Nu auseinanderzubringen. Aus der Halbwelt heraus in die ästhetischen Salons, in die bessere Pariser Gesellschaft führt das fein satirische Lustspiel Edouard Paillerons (1834), das der Handlung fast ängstlich aus dem Wege geht und alles Vertrauen auf die zierliche Dialogarbeit setzt. Labiche, Gondinet, Halévy, Meilhac, Bisson ließen der derben Komik alle Zügel schießen. In den Pariser Schwänken der Neuzeit spielt der Clown die erste Rolle, und er behauptet sein altes Hanswurstrecht: er lebt von der geschlechtlichen Zote und schwärmt ausschließlich für die sich gegenseitig Hörner aufsetzenden Ehe- und Liebespaare.

Alexander Dumas Sohn.

Die vorherrschenden und bestimmenden Züge der Lyrik dieser Zeit treten auch in der französischen Richtung hervor. Der Formalismus hält die Zügel in den Händen, und die „Schule der Parnassiens", der sich die meisten hervorragenden Geister zuzählen, zeigt ihn in den verschiedensten Ausgestaltungen. Die elegante und glatte, gefällige und korrekte Formpoesie, die Poesie klassisch-harmonischen Innenlebens freilich, aber auch einer leicht und bequem errungenen Harmonie, welche über die tiefen Probleme des Lebens, ohne sie zu erfassen, hinweggaukelt, zählt wie bei uns die meisten Anhänger. Aber manchem genügt diese Eleganz noch nicht. Die Joséfin Soulary (1815) und Théodore de Banville (1823) erheben die Form über den Inhalt und werfen sich ganz auf die äußerliche Technik und führen alle Seiltänzerkünststücke auf, um ihre raffinierte Sprach- und Versgeschicklichkeit bravourmäßig zu offenbaren. Auf der äußersten Linken aber hält der reine Ästheticismus der Baudelaire-Gruppe, der nach Erneuerungen und Verfeinerungen des künstlerischen Ausdrucks strebt und das Verständige und Nüchterne der französischen Sprache zu überwinden, den geheimnisvollen Duft, das Stimmungsvolle, den Zauber im Klang und

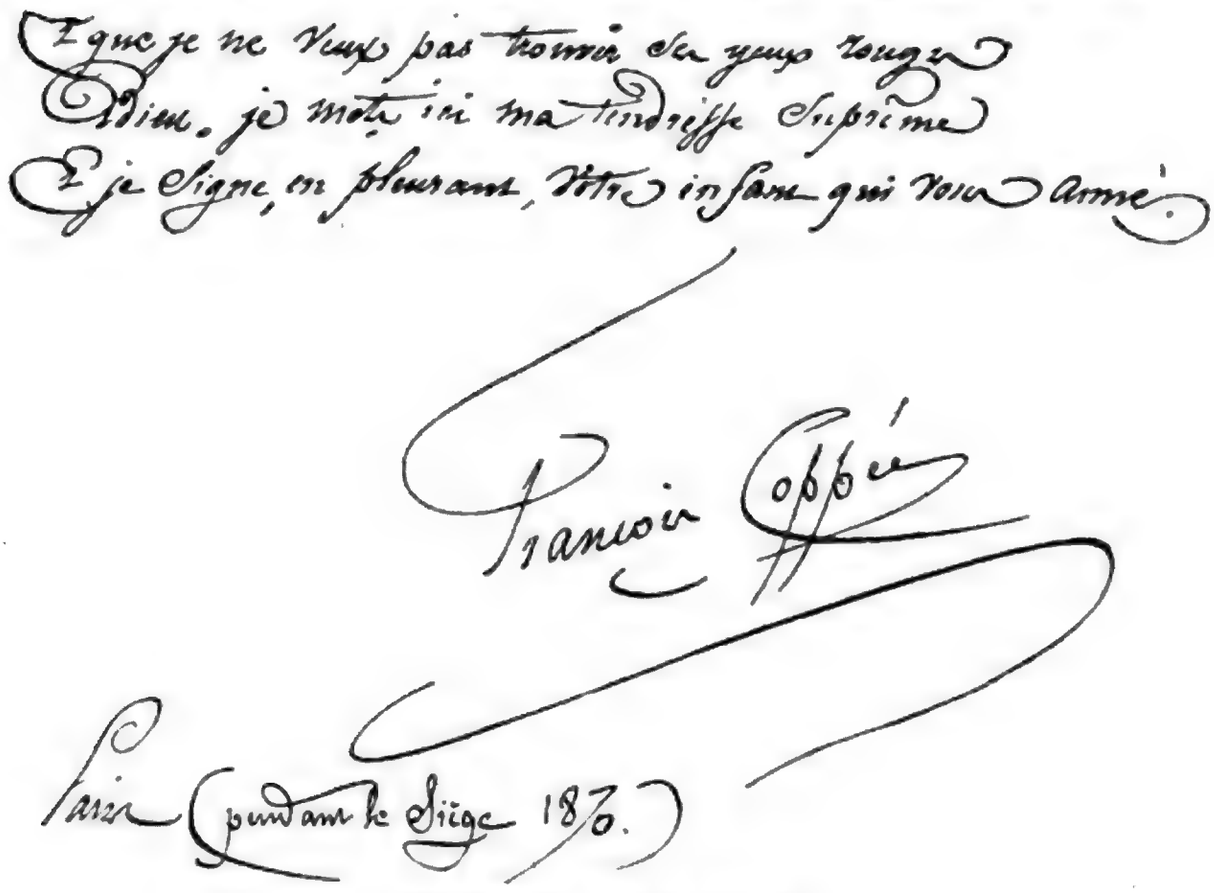
Digitized by Google

Rhythmus der germaniſchen Lyrik zu entdecken ſucht. Die neuromantiſche Bilderwelt, die Freude am Exotiſchen und an leuchtenden Farben leben bei den Parnaſſiens fort. Aber aus der Welt des ſtofflich-tendenziöſen Realismus kommen die Erſcheinungen des 19. Jahrhunderts: die Lyrik ſucht den Menſchen bei der Arbeit auf, in den Fabriken und auf den Straßen; ſie ſtaunt die Maſchinen an, die Eiſenbahnen und Dampfſchiffe und ſchildert die Landſchaften, mehr aus der Wirklichkeitsbeobachtung ſie beſchreibend, als aus dem Gefühle heraus ſie erfaſſend. Sie nimmt die Ideen der Zeit auf, die neuen naturwiſſenſchaftlichen und philoſophiſchen Gedanken und flicht ſie, ähnlich wie die moraliſierende Poeſie des vorigen Jahrhunderts, etwas aufdringlich und zu reflexionsmäßig in die Gedichte ein. Die rein politiſch-ſociale Tendenzrhetorik, in welcher das Künſtleriſche faſt ganz von dem Gedanken, von der Proſa überwuchert erſcheint, nimmt einen noch breiteren Raum ein. Die peſſimiſtiſche Stimmung, die Klage und der Schmerz überwiegen. In den Verſen von Luiſe Ackermann (1813) überwuchert dieſe Wehmuts- und Verzweiflungsſtimmung am meiſten, während André Theuriet (1833) andererſeits gerade durch ſeinen gemütlich-idylliſchen Optimismus und Idealismus, durch ſeine Oppoſition gegen den herrſchenden Geiſt des Unbehagens bei der Geſellſchaft Anklang fand. Die meiſten Dichter geben den allgemein verbreiteten freireligiöſen, moraliſchen Anſchauungen und Vorſtellungen der gebildeten Welt

Vict. Sardou

Victorien Sardou.

Ausdruck — aber auch der Immoralismus und Satanismus spielt seine alte Rolle weiter; doch hat er einen hysterischen Charakter angenommen und erscheint nicht in der Jugend Kraft und Frische, noch mit dem Bewußtsein einer höheren Sittlichkeit, wie bei Byron und Shelley. Den eleganten und korrekten Formalismus unserer Münchener Schule vertreten vor allem Coppée, Sully-Prudhomme und Leconte de Lisle: François Coppée (1842), der gelesenste Lyriker des zeitgenössischen Frankreichs, besitzt das Einschmeichelnde der Sprache, die normale Weltanschauung und Gesinnung, welche mit dem

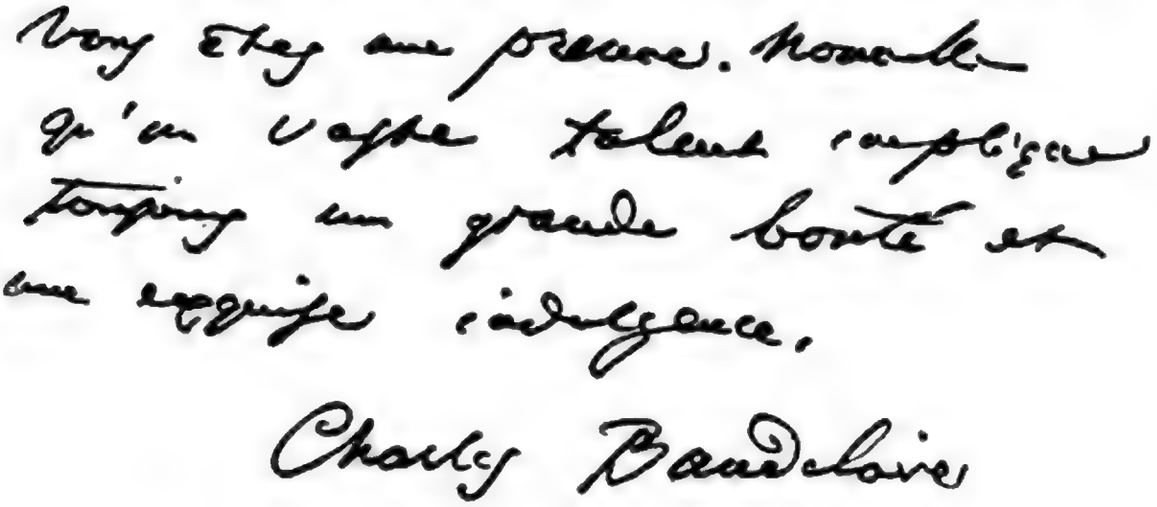


Faksimile von François Coppée.
Siehe Chavanne a. a. O.

Pessimismus und Optimismus auf gleich gutem Fuß steht, und, ein mehr erzählender Lyriker, mehr ein lyrischer Erzähler, den rechten Sinn für stoffliche Reize, daß seine Popularität dadurch erklärlich wird. Dem Inhalte nach ist er der Realist, der vielfach das moderne Leben, die Erscheinungen dieser Zeit darstellt, den Arbeits- und Pflichtmenschen des Jahrhunderts, und so sinnlicher auf die Einbildungskraft wirkt, während R. F. A. Sully-Prudhomme (1839) das Gedankliche in den Vordergrund stellt und die Ideen der neuen naturwissenschaftlichen Weltanschauung und des Pessimismus gestaltet. Die romantisch-exotische farbenprunkende Naturschilderung und hellenisch-klassicistische Elemente herrschen bei Leconte de Lisle (1818), sowie

Digitized by Google

bei Anatole France (1844) vor. Alle diese Dichter haben das Klarverständige und Vernunftvolle der realistischen Jahrhundertskultur in sich, welche gegen die Romantik, gegen den romantischen Mysticismus und Ästheticismus Front gemacht hatte. Dieser aber lebte fort in den Gedichten Charles Baudelaire's (1821—1867), eines unmittelbaren Schülers Edgar Allan Poe's, der wiederum auf die deutsche Hochromantik zurückweist. Als eine der grundlegenden Stimmungen des 19. Jahrhunderts haben wir den Pessimismus kennen gelernt, der in die Poesie immer tiefer eindrang und bis an die Schwelle der augenblicklichen Gegenwart mehr und mehr sich steigerte. Bei Byron und Leopardi erscheint er noch stark als metaphysische



Faksimile von Baudelaire's Handschrift.
Siehe Chavanne a. a. O.

Grübelei, als ein philosophisch-religiöses Denken, bei Musset als die Stimmung eines, der die Lust an dem alten Glauben verloren hat und vergeblich nach einem neuen ausschaut und im sinnlichen Genuß über die entschwundenen Ideale sich hinwegreißt. Und immer unmittelbarer wird er empfunden und zum Ausdruck gebracht. Die dämonische Nacht-, Spuk- und Gespenster-, die Traumangstpoesie der E. T. A. Hoffmann, Coleridge, Gérard de Nerval, Hawthorne, Poe und Almquist, diese so ganz eigenartig neue Dichtung unseres Jahrhunderts, hängt im tiefsten Wesen mit dem Pessimismus zusammen. Auch die immoralistischen Bestrebungen, die zum Teil ja mit vollem Bewußtsein auf eine Umwälzung und Reform der religiös-sittlichen Anschauungen hinauslaufen und die bestehenden mit Bewußtsein umstürzen wollen, stehen in natürlicher Verbindung damit. Der Immoralismus hinwieder unterhält alte Beziehungen zu dem klassicistischen

Digitized by Google

Paganismus, zu dem widernazareniſchen, helleniſchen Kultus der Weltfreude, der Schönheit und der nackten Formen. Er mündet nach einer Richtung in das Geſchlechtsſinnliche hinaus. Bei Baudelaire und ſeiner die augenblickliche Gegenwart beherrſchenden Schule der „Décadents“ und „Symboliſtes“ erſcheinen nun der Peſſimismus und Immoralismus in ſeiner höchſten und letzten Steigerung. Als Angſt- und Entſetzensgefühl mit hyſteriſchen und ſomnambuliſtiſch-viſionären Zuſtänden. Die Poeſie erwächſt bei Baudelaire aus den Rauſchzuſtänden eines Opiumrauchers. Die lebemänniſche Sinnlichkeit Muſſets ward zu einem pathologiſchen Sexualismus, der in perverſen Entzückungen aller Art ſchwelgt, und eine brünſtig-ſinnliche Myſtik, für welche jede religiöſe Handlung zu einem Geſchlechtsakt wird, gelangt zum Durchbruch. Die alte Romantik flüchtete ſich an den Buſen der katholiſchen Kirche. Dieſe neue Romantik des letzten Zuſammenbruches feiert die Orgien der ſchwarzen Meſſe und treibt Satans- und Dämonendienſt. Dort wie hier aber ſind die religiöſen Stimmungen, wenn man auch die Baudelaire'ſchen ſo nennen darf, weſentlich äſthetiſche Entzückungen. Baudelaire betreibt den raffinierten Formalismus der Gautier und Banville, und er geht weiter. Er ſucht die neuen Senſationen und Empfindungen ſeiner Poeſie durch bloße Klänge, neue Wortformen, Rhythmen und ähnliches unmittelbar auszudrücken, wie es bisher noch nicht verſucht wurde. Viel Gemachtes und Geſucht-Kokettes, krampfhaft Originelles ſteckt in ſeiner Poeſie, in deren formaliſtiſchen Beſtrebungen aber ein richtiger Inſtinkt vorhanden iſt. Wie Poe, ſo rühmte ſich auch Baudelaire ſeines kalten Verſtandes, ſeiner raffinierten Vorausberechnungen der Wirkungen, die er ausüben wollte.

Baudelaire iſt der Bahnbrecher der zeitgenöſſiſchen naturaliſtiſchen Lyrik in Frankreich. Im Naturalismus endet die Romantik wieder, wie ſie aus dem Naturalismus des „Sturmes und Dranges“ hervorgegangen war. Naturaliſtiſch iſt dieſe Lyrik nicht nur in Beziehung auf Inhalt und Form, ſondern auch in ihrem künſtleriſchen Beſtreben nach ganz unſtiliſierter und untypiſierter Unmittelbarkeitswiedergabe der Empfindungen, wodurch ſie ihr germaniſches Weſen verrät. Als ſubjektive Form ſteht ſie neben dem objektiven Realismus, den Balzac in die franzöſiſche Litteratur eingeführt hatte und der in den ſiebziger Jahren zu neuer, reicher Entfaltung kam. Der ſubjektive oder lyriſche Naturalismus ſchöpft aus der inneren Erfahrung und der Selbſtbeobachtung; er ſucht die eigenen Empfindungen darzuſtellen und entblößt ſich ſelber mit allen ſeinen Perverſitäten, ſeinen Angſt- und Wolluſterregungen, ſeinen ſeeliſchen Zerriſſenheiten und Haltloſigkeiten; der objektive Naturalismus, der vor allem den Roman anbaute, ſtellt die Außenwelt dar und ſchöpft aus einer ſehr geſteigerten Beobachtung, deren exakte Wiſſenſchaftlichkeit er preiſt. Er brandmarkt ſich nicht ſelber, ſondern die Geſellſchaft. Mit jenem teilt er den tiefen Peſſimismus der Weltanſchauung und hat ſich völlig dem naturwiſſenſchaftlich-materialiſtiſchen Glaubensbekenntnis der

Digitized by Google

Zeit ergeben. Dieſes iſt bereits zu einem ziemlich ſicheren Beſitz geworden und beeinflußt nicht nur mehr das Denken, ſondern auch das künſtleriſche Schauen und Fühlen. Der „neue Glaube“ aber hat eigentlich erlöſend und befreiend noch nicht gewirkt. Nur als „Wahrheit“ beanſprucht er verehrt zu werden, doch wird dieſe Wahrheit nicht ſtark als etwas „Verſöhnliches“ empfunden. Die kalten Notwendigkeiten und harten Unerbittlichkeiten der modernen Weltanſchauung werden am nachdrücklichſten betont. Der Menſch iſt nicht mehr der freie Willens- und Vernunftmenſch der klaſſiſch-romantiſchen Zeit, ſondern ſteht unter und in der Natur, ein Rad in der großen Maſchine des Alls, deſſen Bewegung wieder von tauſend und Millionen Rädern abhängt. Er ſteht in Abhängigkeit von jedem Druck der Luft, von der ganzen Vergangenheit der Welt, von dem von den Vätern und Müttern Vererbten und von dem „Milieu“, das ihn umgiebt, von den Verhältniſſen, Zuſtänden und Einrichtungen des Staates, der Geſellſchaft, der Klaſſe, der Familie, in die hinein er geboren iſt, von der Beſonderheit der Natur, in der er heranwächſt. All ſein Handeln iſt zuletzt ein Muß. Damit wird das individualiſtiſche Element von dieſem objektiven Naturalismus ſo gut wie ganz beiſeite geſchoben, und er hat kein Plätzchen mehr übrig für den Heroen- und Ichkultus der klaſſiſch-romantiſchen Zeit. Er kennt nur einen Menſchen des Milieu, einen Maſſenmenſchen, einen Durchſchnittsmenſchen. Ein peſſimiſtiſches Temperament aber blickt dieſen Maſſenmenſchen an. Hineingeſtoßen in den Kampf ums Daſein, in einen erbarmungsloſen, furchtbaren Kampf, in dem einer den anderen zu vernichten ſucht, ringt er um die Bedingungen ſeines Lebens. Aus dem Tier hat er ſich entwickelt und das Tieriſche iſt das Mächtigſte in ihm. Hunger und Liebe treiben ihn, eine Liebe, die reine Geſchlechtsſinnlichkeit, Begattungstrieb iſt; und ſo mündet auch der objektive Naturalismus wie der ſubjektive bei den Franzoſen in den Sexualismus und in die Darſtellung aller Perverſitäten des Geſchlechtslebens.

Guſtav Flaubert (1821—1880) und die beiden Brüder Edmond (1822) und Jules de Goncourt (1830—1870) beſitzen noch am lebendigſten den Geiſt und das Weſen des urſprünglichen germaniſchen Naturalismus, wie ihn Balzac aufgefaßt hatte. Sie wollen in das Tiefſte der Natur eindringen, ſie erkennen und verſtehen lernen, — nicht richten und beurteilen. Sie erſtreben die genaueſten Bilder von den Außenzuſtänden und -Erſcheinungen des Lebens und eine peinlich-ſaubere Analyſe der pſychologiſchen Vorgänge. Sie können ſich nicht genug thun in Beſchreibungen und Erklärungen. Aber der Verſtandes- und Schriftſtellergeiſt der franzöſiſchen Richtung macht ſich geltend. Die „méthode scientifique“ wird in die Äſthetik eingeführt, die echte Geburt eines Zeitalters, das weit mehr wiſſenſchaftlich als künſtleriſch zu ſehen gewohnt iſt. Die Unterſchiede zwiſchen künſtleriſcher und wiſſenſchaftlicher Darſtellung werden verwiſcht.

Digitized by Google

die Gemeinſamkeiten zu ſehr hervorgehoben. Die Kunſt ſucht ſtatt der Geſtaltung der Einzelerſcheinung viel zu viel Begriffsbildungen; ſie möchte, wie die Wiſſenſchaft, etwas beweiſen und denkt mehr an den Verſtand als an die Sinne. Die Phantaſie kriecht zurück in die Beobachtungselemente, aus denen ſie erwächſt. Dieſer reine künſtleriſch-wiſſenſchaftliche Naturalismus trägt als Kind ſeiner Zeit die Farbe des peſſimiſtiſchen Materialismus, aber er ſucht das Niedere, Alltägliche, Dumpfe und Häßliche nicht um ſeiner ſelbſt willen. Nur weicht er ihm auch nicht aus dem Wege, wenn es ihm aufſtößt. Dem reinen wiſſenſchaftlich-künſtleriſchen Wahrheits- und Erkenntnisdrang geht das Bewußtſein von einer Verſchiedenwertigkeit der Dinge ab, und eines verdient ebenſogut wie das andere unterſucht und beobachtet zu werden. Die Dichtung ſtellt eben gar keine Ideale auf, ſondern will nur ſchauen und wiſſen. Auch der Geſchichtsroman vertieft ſich am meiſten bei Flaubert. Die Beſtrebungen des 19. Jahrhunderts gingen an verſchiedenen Stellen darauf aus, die Vergangenheitswelt, nicht nur von oben herab, aus dem Empfinden der eigenen Zeit heraus, wie Walter Scott, darzuſtellen, ſondern man ſuchte ſich in das Wiſſen, Denken und Fühlen einer verſunkenen Kultur hineinzuarbeiten und aus dieſem

Flaubert.

Digitized by Google

fremden Fühlen heraus, soweit es sich wiederkonstruieren ließ, die Welt der Vergangenheit darzustellen. In Flauberts „Salammbô", aber noch mehr in den „Versuchungen des heiligen Antonius" erscheint diese Entwickelung am weitesten vorgeschritten zu sein.

Auf Flaubert und die beiden Goncourts folgte Emile Zola (1840), eine derbere demokratische Natur, welche in die große Öffentlichkeit hinaustrug, was jene in stiller Arbeitsstube vorbereitet hatten, die Theorien zuspitzte und auf den radikalsten Ausdruck brachte. Er trägt das materialistische Glaubensbekenntnis mit einer autodidaktischen Selbstgewißheit vor, die niemals von einem kritischen Zweifel getrübt worden ist, und er bringt den künstlerischen Naturalismus in die innigste Verbindung mit dem stofflichen Naturalismus. Emile Zola ist von echter romanischer Rasse, der Victor Hugo unter den Naturalisten, im Grunde ein rhetorisch-deklamatorisches Talent mit Vorliebe für das Bombastisch-Pathetische und grell dekorative Wirkungen. Bei ihm kommt auch das ursprüngliche Wesen des romanischen Naturalismus wieder zum Durchbruch als ausschließliche Darstellung des Niedrig-Alltäglichen, Plebejischen und Unanständigen. Zola steht nicht, wie Flaubert, als wissenschaftlicher Geist darüber, sondern er sucht es. Er wendet die wissenschaftliche Methode jener an, aber er ist ein viel zu starkes Temperament, als daß er auch die „Gleichgiltigkeit" jener, die wirklich überlegene wissenschaftliche Objektivität allen Erscheinungen gegenüber besäße. Er wühlt so gut wie ausschließlich in dem „Häßlichen", „Ekelhaften" und Abstoßerregenden, das er oft mit der harten Großartigkeit Dante's in Kolossalbildern darstellt. Die große allgemeine Forderung des Realismus, mit dem dieser der Romantik entgegentrat, betont Zola mit schärfstem Radikalismus. Nur die unmittelbare Gegenwart soll von der Dichtung dargestellt werden und nur auch das unmittelbar Gesehene und Beobachtete. Eine äußerliche formale Auffassung tritt an Stelle der tiefgeistigen innerlichen Auffassung des germanischen Naturalismus. Zola's großer Romancyklus schildert ausgehend von der materialistisch-naturwissenschaftlichen Weltanschauung, von den Vererbungstheorien und den Theorien der materialistischen Geschichtsauffassung den unbarmherzigen Daseinskampf der Gegenwart in den mannigfachsten Formen mit der ganzen Düsterkeit eines Geistes, der das sociale Elend unserer Zeit lebendig erfaßt hat, eine alte Welt zusammenbrechen sieht und eine neue Welt, neue Ideale nicht aufzubauen vermag. Er schildert den brutalen Tiermenschen in seinem ganzen Jammer und in seiner ganzen Furchtbarkeit. Nur in der Dante'schen „Hölle" geht es noch so entsetzlich zu, aber es fehlt der neuen commedia an einem purgatorio und an einem paradiso.

Neben diesem Roman des radikalen Naturalismus geht der die Sitten der Zeit schildernde realistische Roman älteren Stiles weiter, welcher die Gefühlswerte des idealistisch-subjektiven Romans beibehält, tendenziös-

Digitized by Google

moraliſch zwiſchen Gut und Bös nach dem Maßſtab der herrſchenden humanitären Weltanſchauung ſcheidet und milder und verſöhnlicher Menſchen und Dinge anſchaut. Alphonſe Daudet (1840), ein feines Erzählertalent, das von Dickens nicht unberührt blieb, führt den Reigen dieſer liebenswürdigen, aber auch individualitätsloſeren Poeten, welche zum bequemen Familienunterhaltungsroman herüberführen: Victor Cherbuliez (1829), Hector Malot (1830), Guſtave Droz (1832), Henry Gréville (1832), Albert Delpit (1849), Georges Ohnet (1848) mögen hier genannt werden. Pierre Loti [Julian Viaud] (1850) iſt dabei ein künſtleriſcher Feinſchmecker, der ſeine exotiſchen Liebesgeſchichten mit den Raffinements einer Atelierkunſt ausſtattet, wie ſie ſich in der Schule des Parnaſſiens herangebildet hatte.

In dem großen Freiheits- und Einheitskampfe, den Italien führen mußte, ſtand die Poeſie als Trommelſchlägerin an der Spitze der Truppen. Man fragte ſie nach ihrer Geſinnung, nach ihrem Inhalt und Stoff, wollte von ihr patriotiſche Geſtalten ſehen und patriotiſche Worte hören und kümmerte ſich weniger um die äſthetiſchen Werte. Das rein künſtleriſche Gewiſſen ſchlug am mächtigſten in der Poeſie Manzoni'ſchen Charakters, welche auch am meiſten dem Charakter der Zeit entſprach: eine von nationalromantiſchen Elementen durchſetzte neuklaſſiciſtiſche Poeſie mit Anklängen an die altfranzöſiſche und neugermaniſche Kunſt; eine in Weihrauchwolken eingehüllte milde und kirchlich-fromme Poeſie von frauenhaftem Weſen und zarten Gliedern, die leicht in Thränen und Sentimentalitäten zerfloß. In den vierziger und fünfziger Jahren fing dieſe Dichtung an, konventionell zu erſtarren und ein akademiſch-formaliſtiſches Gepräge anzunehmen. Sie wird immer ſüßlicher und geleckter, markloſer und ſchwächlicher, ſo bei Aleardo Aleardi (1814—1879), verliert ſich in die rhetoriſchen Phraſen oder in nüchterne Didaxis. Giovanni Prati (1815) ſteht auf der Höhe dieſer Entwickelung als der kluge und geſchickte Eklekticiſt, der alle großen Melodien der Zeit noch einmal erklingen läßt, Dante'ſche und Manzoni'ſche, Byron'ſche und Goethe'ſche Melodien; das Weiche und Sentimentale überwiegt, doch fehlt es auch nicht an ernſterem, männlichem Weſen wie bei unſerem Geibel. Und wie dieſer ſchmeichelt er ſich namentlich durch ſeine gefeilten, glatten und eleganten, nur etwas individualitätsloſen Verſe ein. Seine Schule beherrſcht den Geſchmack, und um ihn, den populärſten Lyriker, ſcharen ſich Männer wie Giuſeppe Revere (1812), Aleſſandro Arnaboldi (1827), Ippolito Nievo (1832—1860) und andere. Aus der Richtung Leopardi's kommt Giacomo Zanella (1820), indem er wie dieſer alles Schwergewicht auf die gedanklichen Elemente legt. Aber er iſt nichts weniger als Peſſimiſt und Nihiliſt, ſondern ein Dichter im Prieſter-

Digitized by Google

rock, der die Wissenschaft des Jahrhunderts mit dem ererbten Glauben vereinigen und versöhnen will.

Der langersehnte Traum von der Einheit Italiens geht endlich in Erfüllung, und damit blickt auch die Dichtung nach neuen Idealen aus. Die patriotischen Gesinnungen erfüllen nicht mehr so ausschließlich die Herzen aller, und die Geistesauserwählten suchen nach neuen Fühlungen mit den Bewegungen des Auslandes, den tieferen religiösen und philosophischen Geistesströmungen, dem socialistischen Wesen u. s. w. Auch das eigentlich ästhetische Bedürfnis wird stärker. In den sechziger und siebziger Jahren gelangt der „Verismus" zum Durchbruch. Es ist nicht ganz leicht, das, was der italienische Künstler unter dieser Bezeichnung versteht, unter einem einheitlichen Gesichtspunkt zusammenzufassen oder eine Grenze zu ziehen, wo der Verismus aufhört. Der Subjektivität ist hier weitester Spielraum gelassen. Unter demselben Schlagwort vereinigen sich die verschiedensten künstlerischen Stile und Richtungen, so daß es in erster Linie auf ein ästhetisches Glaubensbekenntnis nicht hinzielt. Die tendenziöse und stoffliche Betrachtung des Kunstwerkes überwiegt. Das eigentliche Wesen des Verismus kann man wohl in einer Art revolutionär-oppositioneller Gesinnung sehen, die nach irgend einer Richtung hin das allgemein Anerkannte, das Herrschende erschüttern und zerstören will. Er haßt das Herkömmliche, das nur um der Überlieferung willen festgehalten wird, das Autoritäre, das Durchschnittsmäßige. Der christlich-religiösen frommen Gesinnung der Manzoni'schen Poesie tritt er mit den Bekenntnissen der modernen naturwissenschaftlich-materialistischen Weltanschauung entgegen und dem Nazarenismus antwortet er mit dem alten heidnisch-hellenischen Renaissancebekenntnis der Weltlust, der Schönheitstrunkenheit und der Freude am Nackten. Der Geist des Schopenhauer'schen Pessimismus schwebt über den Wassern. Der Verismus wendet sich gegen den blauen Idealismus der Formalisten und Eklektiker, gegen deren laſches, süßliches und zimperliches Wesen, gegen die Verhimmelungen und Schönfärbereien. Er will nichts von der sentimentalen, schmachtenden Backfischliebe wissen, sondern predigt die Liebe des Fleisches, der glühenden Sinnlichkeiten. Er lacht über die Prüderien und spielt in das Immoralistische hinüber. Er bekämpft die Poesie, welche das Wirkliche verklären will, der es aber an dem echten und großen Idealismus fehlt, an der geistigen Fähigkeit, eine neue Welt aufzubauen und die darum nur das Wirkliche fälscht, gewöhnliche Dutzendmenschen mit einem Glorienschimmer umwebt. Er will die Wirklichkeit zeigen, wie sie ist, und kommt dabei in seinem Haß gegen den Pseudo-Idealismus an einer Ecke bei dem Häßlichkeitskultus und der Schwarzfärberei des stofflichen Naturalismus, beim Zolaismus heraus. Diese Mischung aus idealistisch-hellenisch-klassicistischen, Heine'sch-romantischen und realistisch-naturalistischen Elementen, aus pessimistischen und materialistischen Ideen erinnert am meisten

Digitized by Google

wohl an unſere durch die Namen Draumor, Hamerling, Griſebach charakteriſierte Zerſetzungspoeſie der ſiebziger Jahre. Gioſuè Carducci (1836), der gefeiertſte Dichter des neuen Italien, ruft den heidniſchen Geiſt der Renaiſſance und den reinen helleniſchen Klaſſicismus gegen die Romantik und romantiſches Chriſtentum zu Felde. Ein italieniſcher Platen! Für die deutſche Litteratur war es nichts Neues und wurde vielmehr als Zeichen beſonders feiner künſtleriſcher Bildung angeſehen, aber für Italien bedeutete es eine Revolution: er ſchreibt „barbariſche Oden“, Gedichte in antiken Versmaßen, die er mit ganz modernem Inhalt anfüllt, mit den Glaubensbekenntniſſen eines politiſchen und religiöſen Revolutionärs, mit der Verherrlichung des Geiſtes der Neuzeit, mit Schönheitsträumen, peſſimiſtiſcher Melancholie und bitterer Satire. Neben ihm ſteht die Heine-Griſebach'ſche Geſtalt Lorenzo Stecchetti's (Olindo Guerini 1845), ein Dichter des Nackten, der glühenden Sinnenluſt, der ſchroffen Gegenſätze von Lebensluſt und Schmerzensſehnſucht, von Sentimentalität, Ironie und Witz, und der Dramatiker Pietro Coſſa (1830—1881), der den zerfließenden Schemen der neuklaſſiciſtiſch-romantiſchen Tragödie feinere individuellere, pſychologiſch vertiefte Charaktergeſtalten ſhakeſpeariſierenden Stiles entgegenſtellt, gern das üppige Rom der Cäſarenzeit ſchildert und ſeiner beſonders in der Lyrik bedeutenden Kunſt etwas archäologiſch-archaiſtiſchen Beigeſchmack verleiht. Der barock-phantaſtiſche Dichter und Komponiſt Arrigo Boito (1840), Emilio Praga (1839—1875) und die ſicilianiſchen Erzähler Giovanni Verga (1840), der Darſteller der ariſtokratiſchen Geſellſchaft und des heimatlichen Bauernlebens, und der Zolaiſtiſch angehauchte Luigi Capuana (1839) gehören noch zu den Häuptern des Verismus. Innerlich ſtehen ihm immer nahe die Dichter des ſtofflichen Realismus, die Gedankendichter der materialiſtiſchen Weltanſchauung und die Poeten des ſocialen Lebens der Zeit, der Emancipationsbewegung des vierten Standes und aller Gegenwartszuſtände, wie Vittorio Imbriani (1840), Mario Rapiſardi (1843), Fontana (1850), Guido Mazzoni (1852) und Ada Negri.

Giovanni Verga.

Die Darstellung des modernen Gesellschafts-, Familien- und Volkslebens hat auch im italienischen Roman die nationale Geschichtsdichtung der Romantiker mehr in den Hintergrund gedrängt. Dem herberen pessimistischen Realismus Verga's und Capuana's steht ein idealistisch gefühlvollerer gegenüber von versöhnlicherer Natur. Der elegante Stilkünstler Edmondo de Amicis (1846), mehr Feuilletonist als Erzähler, eroberte durch die liebenswürdigen Manzoni-Elemente, die in ihm steckten, durch seine weiche Sentimentalität und gute Laune die Herzen seiner Landsleute. Und auch Salvatore Farina (1846) und Giulio Barrili (1836) sind Dichter des Feinen und Zierlichen und aller koketten Sauberkeiten. Der erstere durchtränkt seine Familienidyllen mit einem reichen Zusatz sentimentalen englischen Humors, der an Sterne und Dickens erinnert. Antonio Fogazzaro (1842) und die guten Unterhaltungsschriftsteller Enrico Castelnuovo (1839) und Mathilde Serao wurden auch über die Grenzen ihres Vaterlandes hinaus bekannt.

Das italienische Drama hat in diesem ganzen Jahrhundert keine große Rolle gespielt, und nur vereinzelte Erscheinungen fanden Eingang in die Weltlitteratur. Der lyrische Geist, den das romantische Drama trug, der Mangel an schärferer Charakterzeichnung, an Erfindung und eigenartigen Ideen, ließ es auf der Bühne nicht rechten Fuß fassen. Diese lebt vornehmlich von den Schöpfungen der Franzosen, und namentlich waren es die Sittendramatiker des zweiten Kaiserreiches, die bejubelt wurden und wie bei uns tiefe Spuren ins italienische Salon- und Gesellschaftsschauspiel eingegraben haben. Das Drama des romantischen Konventionalismus und des älteren Realismus wurde angebaut unter anderem von Francesco dall Ongaro (1808 bis 1873), Giuseppe Revere, Paolo Giacometti (1816—1882) und Paolo Ferrari (1822), zu denen sich Gherardi del Testa (1818) als Lustspieldichter hinzugesellte. Ein frischerer und neuer Geist kam auch hier nach vollzogener politischer Einigung empor. Einen größeren Auslauf nahm freilich nur, einen genialeren Zug wies bisher nur Cossa auf. Vittorio Bersezio (1830) schrieb zahlreiche Volksstücke im piemontesischen und Mailänder Dialekt, wirkungsvoll in der Handlung, kraftvoll in der Charakteristik und von der gesunden Volksmoral, die dem Piemontesen eigen ist. Mit ihm wetteiferten Valent. Carrera (1834) und Giac. Gallina (1852), welch letzterer abseits von aller Tendenz, in heiteren und ernsten Genrebildern das venetianische Volksleben aus vertrauter Beobachtung heraus abmalte. Goldoni'sche Elemente leben in seinen und den Lustspielen Achille Torelli's (1844) fort. Giuseppe Giacosa (1847) gefällt sich in delikater und sauberer Kabinettmalerei. Er hat sich eifrig in das Studium des mittelalterlichen Lebens versenkt und giebt in engem Rahmen Sittenbilder aus jener Zeit. Das idealistische Drama besitzt in Felice Cavallotti (1842) seinen begabtesten Vertreter, während der moderne Naturalismus zur Zeit durch Marco Praga am erfolgreichsten verfochten wird.

Digitized by Google

Spanien und Portugal folgten, um ein, zwei Jahrzehnte immer zurückbleibend, der allgemeinen europäiſchen Geiſtes- und Litteraturentwickelung. In den Gedichten und Dramen Ramon de Campoamors (1820), in der von Trauer und Weltſchmerz erfüllten Lyrik G. A. Becquers (1836—1870) und den volkstümlichen, fröhlich-gemütvollen Weiſen Antonio

José Echegaray

de Trueba's (1821), des ſpaniſchen Bérangers, klingt noch immer die romantiſche Melodie nach. Und auch der Roman iſt über ältere Formen nicht hinaus gelangt. In den von glühendem katholiſchen Bekehrungseifer erfüllten Erzählungen der aus deutſchem Blut abſtammenden Schriftſtellerin Fernan Caballero (1797 bis 1877) herrſcht der phantaſievoll-leidenſchaftliche Charakter der typiſchen Romantik, und dieſes phantaſievoll-leidenſchaftliche Weſen bricht auch in den realiſtiſchen Tendenz-Romanen von Juan Valera

(1824) und B. Perez Galdos (1845) hervor, den hervorragendsten Vertretern des zeitgenössischen Sittenromans. Dieser steht am nächsten dem George Sand'schen Roman. Mit großem Pathos, doch auch wieder mit gutem Humor und scharfer Satire behandelt er im liberalen Geiste mit Vorliebe die religiösen Fragen der Gegenwart. Ganz ähnlich steht es mit dem Drama. Das französische Gesellschafts- und Salonschauspiel hielt auch über die spanischen Bühnen seinen Triumphzug und reizte zur Nachahmung. Es mischten sich mit den neuromantischen Elementen der Zorrilla'schen Poesie, vor allem bei José Echegaray, der von den neueren Dramatikern — A. L. de Ayala (1825), Petro A. de Alarcon (1833), Gaspar Nunnez de Arce — bei uns am bekanntesten wurde. Da, wo er den Franzosen am treuesten nachahmt, und vor allem durch überladene Handlung, durch krasse Spannungseffekte wirken will, erscheint er am unbedeutendsten. Aber er überrascht andererseits durch eigenartige Psychologie und tiefe Ideen. An der Spitze einer jüngeren, rein positivistischen Bewegung, welche einen strengeren, wissenschaftlichen Realismus anstrebt, einen nützlichen und belehrenden Realismus, steht die aufgeklärte und mutige, vielgewandte Romanschriftstellerin Emilia Pardo Bazán.

In Portugal herrschten die Romantik Herculano's, da Silva's und Gomes de Amorims, sowie die renaissance-klassicistisch-arkadische Dichtung A. F. de Castilhos ungestört bis in die sechziger Jahre, in denen ein junges Geschlecht, genährt von deutscher und französischer Philosophie die Fahne des Positivismus und des Realismus entfaltete. An der Spitze dieser Schule standen als kritischer Führer Theophilo Braga (1843) und als Dichter João de Deus (1830), sowie der gedankenreiche, grüblerische Anthero de Quental (1842—1891), unter diesen der bedeutendste als Künstler. Eça de Queiroz aber ging von der Romantik zum Realismus und vom Realismus zum Naturalismus über und versuchte diesem in Portugal Bahn zu brechen.

Digitized by Google

Der Osten Europas im 19. Jahrhundert.

Die slawische Renaissance. Die Romantik in den slawischen Litteraturen und ihre Abhängigkeit von der germanischen Kultur. Die polnische Romantik. Die Ukrainische Schule. Die litauische Schule: Mickiewicz. Slowacki, Krasinski. Die russische Romantik. Anfänge der neuen Dichtung. Karamsin, Shukowsky, Puschkin, Lermontoff, Kolzow. Die Südrussen. Schewtschenko. Die böhmische Litteratur. Die nationalpatriotische Poesie Kollars und seiner Zeitgenossen. Die kosmopolitisch-ästhetisistische Poesie: Von V. Halek bis Vrchlicky. Kleinere slawische Litteraturen. Die Serbokroaten. Nichtslawische Litteraturen des Ostens. Die Rumänen. Die Neugriechen. Die Ungarn. Die Hauptströmungen in der ungarischen Litteratur des 19. Jahrhunderts. Der russische Naturalismus und das Erwachen einer individuell-slawischen Poesie. Die Panslawisten und Slawophilen. Das socialistische Rußland. Gogol. Die natürliche Schule und die Anklage-Litteratur: Nekrassow, Turgenjew, Dostojewsky. L. Tolstoj. Charakter der slawischen Poesie.

Das 19. Jahrhundert geht wie ein Märzmonat über die Weltlitteratur auf, und man darf es vielleicht mit jener Märzzeit des 14. und 15. Jahrhunderts vergleichen, der großen Periode des Überganges aus der Welt des Mittelalters in die Renaissance hinein. Viel graue Verdrießlichkeit; kahler Wald und der Boden voll von moderndem und faulem alten Laub. Wie damals viel Nüchternheit und Trockenheit in der neuen Poesie, gelehrte Verstandes- und Schriftstellerpoesie, welche, schwer nach künstlerischer Gestaltung ringend, zuletzt ins Symbolistisch-Allegorische sich versteigt. Der Stil einer aufwärts arbeitenden Poesie, der naturalistische Stil, herrscht vor. Nirgendwo eine Vollendung, eine entfaltete, leuchtende Blüte. Aber das braune Gestrüpp der Zweige steht voll von Knospen. Durch den grauen Märzenhimmel bricht immer wieder helles Sonnenlicht und erleuchtet die Luft mit kaltwarmem Schein. Neue Bahnen, neue Fernen und Aussichten öffnen sich nach allen Seiten hin. Neues Leben erwacht und will werden. Eine große, allgemeine Umformung bereitet sich vor.

Das 19. Jahrhundert weckt auch den Osten Europas aus langem Schlaf. Eine neue Rasse greift in den Kampf um die Kultur ein. Nur der Romanismus und Germanismus standen bisher auf dem Felde, sich

Digitized by Google

bestreitend und verbündend, abwehrend und austauschend die Güter des Geistes. Sie allein waren produktiv bisher. Aber die große national-individualistische Bewegung des Jahrhunderts, welche dem das Individuelle vielfach geringschätzenden kosmopolitischen Omnipotenz- und Völkergleichheitsgedanken des Mittelalters und der Renaissance zuerst wieder scharf entgegentrat, hat auch den Slawismus sich auf sein Selbst besinnen lassen. Daß in der tiefsten Seele des Slawen etwas Eigenes und Besonderes steckt, das ihn vom Germanen und Romanen unterscheidet, wie diese im innersten Wesen mannigfach voneinander geschieden sind, unterliegt gewiß keinem Zweifel. Aber noch hat das slawische Volk seine Stimme nicht rein und mächtig hören lassen. Kämpfend den Kampf um das nackte Leben, verstrickt in den untersten Daseinssorgen, abgeschlossen von der Bildung, konnte es sein Ich in eine eigentliche, starke und große Geistesarbeit überhaupt noch nicht ausgehen lassen. Die Kultur beschränkte sich auf eine obere Schicht der Gesellschaft in weit höherem Maße als bei uns. Wie bei uns im Mittelalter gehörte sie bis an die Schwelle der Gegenwart vorzugsweise nur der ritterlich-aristokratischen Klasse an, den höfischen Kreisen, Kreisen, die stets einen stark internationalen Zug an sich hatten und am ersten immer bereit waren, fremde Sitten anzunehmen, ins Ausländische aufzugehen. Wirklich produktiv war diese Kaste auch bei den Slawen nicht. Ihre Litteratur trug durchaus westeuropäischen Charakter, und es war in allem Wesentlichen nichts als eine Übersetzungslitteratur, eine romanische und germanische Poesie, die romanische und germanische Ideen, Gefühle und Anschauungen in russischer und polnischer Sprache zum Ausdruck brachte.

Übersetzungsarbeit enthalten auch in diesem Jahrhundert die slawischen Litteraturen noch in weitaus überwiegendem Maße. Nur bricht hier und da die westeuropäische Bildungsschicht und man wirft einen Blick in das gärende Gewoge der Welt, welche darunter verborgen ringt. Der Geist der Romantik schneidet ein erstes Band entzwei. Freilich die romantische Litteratur der Slawen selber zehrt vom Germanismus. Sie nimmt die Ideen des Westens einfach auf, und ohne daß sie diese neu und eigenartig umzuformen weiß. Fix und fertig steht diese, wie jede Nachahmungslitteratur, plötzlich vor unseren Augen da, und mit gleicher Geschicklichkeit, mit welcher der Slawe eben noch die Manieren des französischen Verstandes- und Witzesklassicismus sich angeeignet hatte, spielt er in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts auf dem Instrument der germanischen Gefühls- und Phantasiepoesie. Charakteristischerweise fehlt es den slawischen Litteraturen an einer Übergangsentwickelungsperiode, wie sie bei den Deutschen die Zeit des Sturmes und Dranges vorstellt, an einer Periode naturalistischer Bestrebungen, mit denen eine neue selbständige Kunst immer wieder einsetzt, weil es gilt, das Weltbild neu aus neuer unmittelbarer und eigener Betrachtung herauszuformen und zu gestalten. Der Slawe wechselt nur die

Digitized by Google

Brillen, durch die er es betrachtet, aber diese, wie jene Brille ist eine geborgte. Wohl weckte jener nationalindividualistische Geist der westlichen Romantik und das demokratische Bestreben der Zeit, welches sich für das Volk und volkstümliche Poesie plötzlich entflammte, auch bei den Slawen ein national-volkstümliches Bewußtsein. Man begann sich wie im Westen für die einheimische Volkspoesie zu begeistern und sie zu studieren. Man ahmte sie nach und entlehnte ihre Motive. Und damit drang ein Element eigenwüchsigen slawischen Geistes in die Kunst der höheren aristokratischen, der eigentlichen Geistesbildung hinein. Man liebäugelte mit dem Volk, das man bisher verachtet hatte. Man stellte die Poesie in den Dienst national-patriotischer Tendenzen und entnahm die Stoffe der heimischen Geschichte, — doch alles das geht aufs Äußerliche und nicht aufs Innerliche der Kunst. Diese blieb eine Poesie der Nachahmung des Westens, die nichts als die Dekorationen und Kostüme veränderte. Byron steht an ihrem Eingange und im Byronismus beginnt und endet sie. Seine unbedingtesten Anhänger und Nacheiferer fand der englische Dichter unter den Russen und Polen.

Doch nicht ohne Recht sehen diese letzteren bewundernd zu den Führern ihrer Romantik auf. Unmöglich konnten ein Mickiewicz, ein Puschkin, ein Slowacki, ein Lermontoff eine Litteratur von eigenartig slawischer Prägung aus dem Nichts heraus gebären. Aber sie schufen als die Ersten eine Poesie, die zunächst und vor allem Poesie sein will. Sie trugen den ästhetischen Faktor in die Kultur des Ostens hinein. Sie waren Dichter, während alle, die im 18. Jahrhundert und früher ihnen voraufgegangen waren, mehr allgemeine pädagogische Bildungszwecke verfolgt, den slawischen Geist aus der halben Barbarei herausgeführt, die ersten Grundlagen eines höheren Kulturlebens gelegt hatten. Die eigentlich-künstlerischen Bedürfnisse waren bis dahin doch nur gering gewesen und spielten in der älteren Litteratur eine untergeordnete Rolle. Erst die Romantiker schufen eine Kunstpoesie, die, wenn sie auch wie unsere mittelalterliche Ritterpoesie im Schlepptau fremden Bildungslebens hängt, doch ästhetisch ernst zu nehmen ist, auf individuelles, dichterisches zum Teil großes Können hindeutet.

Rein geistige und ästhetische Interessen treten in den Anfängen der polnischen Romantik schärfer hervor, als leidenschaftlich national-patriotische Bestrebungen. Zunächst geht diese dahin, den neuen in Deutschland erwachten Geist, romantische Wissenschaft, romantische Philosophie und Kunst sich anzueignen. Aber die patriotischen Empfindungen wachsen und steigen. Die Wehklage, der Schmerz und die Verzweiflung über das unglückliche, den Fremden unterworfene Vaterland klingt in mächtigen Tönen aus der Poesie hervor, und der bleiche düstere Byron'sche Held erscheint zumeist in der Verschwörermaske und träumt von der Rettung Polens. Die pessimistische Verzweiflungsstimmung überwiegt. Selbst auch die lichteste und klarste Welt, die Mickiewicz'sche ist überwuchert von Gespenster- und Geisterspuk und von all

Digitized by Google

den romantischen, volksabergläubischen Gebilden. Viel Blutdunst dampft überall empor. Scenen des Wahnsinns, des Grausens und Schreckens! An Realitätssinn herrscht großer Mangel; Phantasten sind alle diese Retter Polens, und mit slawischem Fatalismus erhofft man vom Himmel die Befreiung des Landes. In Towianski'schen Mysticismus mündet dieses Geistesleben mit Notwendigkeit. Kazimir Brodzinski (1791—1835), ein mehr kritischer als schöpferischer Geist, brach den Ideen der germanischen Romantik die erste Bahn, und eine ukrainische Schule benutzte die neuen Rezepte und nahm sich die südrussische Duma, die Volkspoesie der kosakischen Steppen, zum Vorbild. Bei Anton Malczewski (1793—1826) und Bohdan Zaleski (1802) sah der Kosak freilich noch mehr wie ein Opernkosak aus, aber bei Severin Goszczynski (gest. 1876) kommt ein realistischerer Geist zum Durchbruch, ein Grundton, der durch die slawische Poesie hinzieht: ein naturmystischer Sinn und eine tiefe Lust am Schrecklich-Gräßlichen, am Blutig-Grausamen.

Adam Mickiewicz (1798—1855), das Haupt der Litauer, erschloß der polnischen Kunst größere Geistesfernsichten und gab ihr eine ideelle Vertiefung, Reichhaltigkeit der Motive und Fülle der Anschauungen. Er ist der umfassendste und vielseitigste unter den Dichtern seines Landes, der die Elemente der alten Volkspoesie bald mit Byron'schem Blut, bald mit dem Geiste Goethe'scher Realistik durchsetzt. Seine Kunst trägt noch den Charakter der Goethe-Schiller'schen, unserer klassischen Geisteskunst, während in der Vollromantik Julius Slowacki's (1809—1849) die rein ästhetischen Elemente die Übermacht gewonnen haben. Die berauschende Sprache, die üppige Bilderfülle verrät den reinen Phantasiepoeten, der die Genüsse seiner in allen Düsterkeiten und Finsternissen schwelgenden Einbildungskraft auskostet. Byron'sche, Shakespeare'sche und Calderon'sche Phantasiebilder wogen zusammen, aber vielfach fehlt der ordnende Geist, der realistische Sinn, der sie miteinander verknüpft und die Vorgänge motiviert. Sigismund Krasinski (1812—1859) erinnert hingegen mehr an Shelley; nur daß die reine, klare Welt des Engländers Dante'sche Farben angenommen hat. Aber auch in Krasinski's metaphysisch-spiritualistischer, allegorisch-symbolischer Poesie überwiegt das rein Gedankliche. Eine Welt kalter Abstraktionen, und doch prangend in den Blüten sinnlicher Vorstellungen, glänzender Phantasiebilder und echter Gefühle. Krasinski malt das Bild vom Untergang unserer Kultur. Die alte Religion und der alte Aristokratismus gehen zu Grunde, aber Demokratie und Materialismus können nur ein Reich des Blutes und Schreckens errichten. Die Zukunft bringt die Erlösung und das Heil, doch wie diese Zukunft aussieht, weiß der Dichter nicht zu sagen. Um dieses Dreigestirn scharen sich die kleineren Lichter der polnischen Romantik: Vincenz Pol (1807—1872) und Ludwig Kondratowicz (Wladyslaw Syrokomla) (1823—1862), Theophil Lenartowicz (1822)

Digitized by Google

und Cornelius Ujejski (1823), und zuletzt verdämmert auch das Licht dieſer Romantik wie überall in einer Poeſie des eleganten Formalismus, welche am feinſten bei Adam Asnyk (1838), dann bei Roman Zmorski und Narziſſa Zmichowska (1825—1876) zum Ausdruck kommt. An der Spitze der Proſaerzähler ſtehen der alte ſtarr-konſervative Heinrich Rzewuski (1791 bis 1866), Sigismund Kaczkowski (1826), der Walter Scott der Polen, und der ſchlichte volkstümliche Realiſt Joſeph Korzeniowski (1797—1863). Den die Sitten der Gegenwart ſchildernden Roman baute der überaus fruchtbare B. J. Kraszewski an, der volkstümlichſte Erzähler des neueren Polens, den aber Heinrich Sinkiewicz, der mehr mit den ruſſiſchen Naturaliſten in Verbindung ſteht, an Schärfe der Charakterzeichnung, an Pſychologie, an Lebendigkeit und Sinnlichkeit der künſtleriſchen Darſtellung bei weitem übertrifft.

A. S. Gribojedow.

In Rußland ging zu Beginn der Regierungszeit Alexanders I., als alle Welt für den weſteuropäiſchen Liberalismus ſchwärmte und ein Hauch demokratiſchen Geiſtes die obere ruſſiſche Geſellſchaft berührte, der Stern Rouſſeau's auf und das Licht der engliſch-deutſchen Kultur, und der Voltaire-Diderot'ſche Klaſſicismus der Katharina'ſchen Zeit, der immer mehr in den ſtarrſten Konſervativismus hineingeraten war und die Unterdrückung aller Ideen predigte, verfiel der Auflöſung. Die Periode des ruſſiſchen Sentimentalismus, der Wertherſtimmungen und der Lawrence Sterne-Nachahmung beherrſchen Nicolai M. Karamzin (1766—1826), der Geſchichtsſchreiber Rußlands, der auch als Poet hervortrat, und der Fabeldichter Iwan A. Krylow (1868—1844). Dann erobert der deutſche Idealismus die Geiſter;

Bürger wird bekannt, und die volkstümliche Sagen- und Geſpenſterwelt erfüllt die Dichtung. Der ſanfte und melancholiſche W. A. Shukowskij (1783 bis 1852), gefolgt von einem Schwarm von Schülern, fängt einen Schimmer von der idealen Welt des Weimarer Klaſſicismus auf, und ein äſthetiſches Verſtändnis erwacht mehr und mehr, als die Ideen und Werke der deutſchen Romantik bekannt werden. Rylejew und Beſtuſhew geben den Polarſtern (1823—1824) heraus, der die neuen Ideen proklamiert. Eine adlige Oppoſition kämpft mit Verſchwörungen und Geheimbünden gegen den ſtarren Abſolutismus, in dem die human-liberalen Anſchauungen Alexanders I. bald wieder erſtickt waren. Nikolaus I. ſucht dann mit eiſerner Fauſt alle freien Geiſtesregungen zu unterdrücken, und nur in der Litteratur regt ſich ewig der Widerſtand. Alexander S. Gribojedow (1794—1829) geißelt

Alexander Puſchkin.

Digitized by Google

M. J. Lermontow.

in einer ſatiriſchen Komödie mit der Herbigkeit des Molière'ſchen Miſanthropen die Verdummtheit, Brutalität, Kriecherei und Niedrigkeit der ruſſiſchen Geſellſchaft, und wie er fühlen ſich alle Beſſeren angeekelt von der öden Welt, die ſie umgiebt. Aber auch dieſe ſuchen Zuflucht in der Reſignation und Blaſiertheit, ſowie in der Byron'ſchen Phantaſiewelt. Der Byronismus und der künſtleriſche Sinn, die Formenſchönheit und lebendige Anſchauungskraft erreichen ihre Höhe bei Alexander Puſchkin (1799 bis 1873) und dem ſubjektiveren, lyriſch-unmittelbareren und energiſcheren M. J. Lermontow (1814—1841). An klarer Zeichnung iſt jener überlegen, dieſer in der Farbe und Stimmung. A. Kolzow (1808—1842) dichtete in der Weiſe des ruſſiſchen Volksliedes; er iſt nicht ſo reich, ſo tief und groß wie Robert Burns, aber elementar-urſprünglich wie dieſer, und er hält ſich nicht bloß nachahmend an die Formen und Stoffe der Volkspoeſie, ſondern beſitzt den echten Geiſt, aus dem dieſe heraus geboren. Alle Stimmungen der weſteuropäiſchen Romantik finden ſonſt ihren Widerhall in der ruſſiſchen Poeſie. Es fehlt natürlich weder an Scott'ſchen Romanen, noch an E. T. A. Hoffmann'ſchem Spuk, weder an Victor Hugo-, noch an George Sand-Nachahmungen. Aber an einer wirklichen innerlichen ruſſiſchen Eigenartspoeſie fehlt es noch immer.

Alexej Kolzow.

Die südrussische Sprache und Litteratur erwachte zu neuem Leben und suchte neben der eigentlich russischen Litteratur, von der sie im 18. Jahrhundert verschlungen zu werden drohte, ihre Selbständigkeit zu behaupten. Kiew war im Mittelalter Mittelpunkt der russischen Intelligenz gewesen, und die Südrussen fühlten sich als die eigentlichen Erben jener verhältnismäßig glänzenden Kultur. Unter der Herrschaft der Tataren, der Polen und zuletzt der Großrussen hatten sie doch ihre nationale Eigenart bewahrt. Eine Litteratur in einheimischer Mundart zieht sich als dünner Strom durch die Jahrhunderte dahin, und die ukrainische Volkspoesie, die kosakische Duma spielt ihre Rolle sowohl in der russischen wie polnischen Romantik. Zahlreiche Schriftsteller suchten freilich ihren Unterschlupf bei dem großrussischen Geistesleben, wie gleich der glänzendste, N. Gogol. Die allgemeinen slawischen Renaissancebestrebungen des 19. Jahrhunderts aber vertieften auch hier alles nationale Selbständigkeitsbewußtsein. Und in Taras Schewtschenko (1814—1861) erwuchs unter den Dichtern eine Persönlichkeit, die allgemeinere Bedeutung beanspruchen kann. Als Leibeigner geboren, redet er wirklich die Sprache des Volkes, ein Realist, und nicht ein Romantiker. Aus seiner Poesie redet nicht der romantische Ästheticismus, sondern das Erlebnis, — tönt die Stimme des leidenden und unterdrückten, im socialen Elend jammernden Volkes.

Die ersten Begründer der neuen böhmischen Litteratur dachten noch an keinen Kampf gegen das Deutschtum. Reine wissenschaftliche Bestrebungen, die Erforschung der tschechischen Sprache, der Geschichte der Vergangenheit und des alttschechischen Wesens, allgemeine Bildungsbemühungen um die geistige Hebung des Volkes, um die Erhaltung der Muttersprache stehen im Anfang der Entwickelung. Aber das nationale Ideal des 19. Jahrhunderts weckt und reizt immer mehr das slawische Bewußtsein und damit auch das Gefühl des Gegensatzes zu dem herrschenden Deutschtum, alten Haß und alte Erbitterung. Eine patriotische Wissenschaft und eine patriotische Poesie schwärmen von den Herrlichkeiten der Vergangenheit und träumen von einer Befreiung des Volkes, und im Kopfe des begeisterten Patrioten, Johann Kollars (1793—1852) entsteht das schwärmerisch-phantastische Ideal von einem Panslawismus, von einer Vereinigung aller slawischen Völker, von der Gemeinsamkeit aller slawischen Interessen, von der Einheit und Gleichheit slawischen Wesens und slawischer Kultur. Alte Handschriften mit Resten mittelalterlicher Poesie tauchen plötzlich auf, aber die Wissenschaft fragt kopfschüttelnd, ob sie nicht als Fälschungen aus diesen Patriotenkreisen hervorgegangen sind. Und an dem Feuer der nationalen Begeisterung entzündet sich auch eine neue Poesie, eine national-tendenziöse Kampflyrik, welche ganz auf die Gesinnung abzielt, den Ruhm des böhmischen Namens verkündet und, von den allgemeinen Tendenzen der romantischen Periode beeinflußt, schlichte Volksliedddichtung wiederholt.

Digitized by Google

Patriotische Dramen und Erzählungen schließen sich an. Eben jener Johannes Kollar ist der Theodor Körner dieser panslawistisch-böhmischen Begeisterungspoesie und neben ihm mögen von dem alten Geschlecht vor 1848 noch Franz Tschelakovsky (1799—1852) und die Erzählerin Boshena Nemzova (1820—1862) erwähnt werden. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kommt eine neue Schule zu Wort, welche die ästhetischen Rechte der Poesie erkannt hat und zur Geltung bringt und nicht länger mehr die Dichtung nur als patriotischen Leitartikel angesehen wissen will. Das Künstlerische soll voranstehen und die böhmische Poesie die allgemeinen großen Menschheitsideen und Ideale zum Ausdruck bringen. Seit Jahrhunderten durchsetzt und durchtränkt vom Geist germanischer Kultur, dürfte aber wohl kaum das tschechische Volk eine Poesie innerlich eigenartigen slawisch-böhmischen Charakters noch erzeugen können. Die neuere Poesie trägt denn auch durchaus deutschen Geist zur Schau. Vitezslaw Halek (1835—1874), der Erzähler Johann Neruda (1834), Adolf Hejduk (1836) dann Svatopluk Tschech (1846) sind die Führer dieser ästhetisch-künstlerischen, auf gedankliche Vertiefung dringenden Richtung, welche mit Jaroslaw Vrchlicky (Emil Frida 1853) zu ihrer Höhe gelangt. Dessen Poesie hat einen stark gedanklichen und philosophischen Zug, sie ist Poesie des klassisch-romantischen Eklekticismus und steht in einer Reihe mit der Dichtung unserer Schack, Lingg u. s. w.

Die Kollar'sche Idee von der Verbrüderung aller slawischen Völker war eine echte Studierstubenidee. Aber in all ihrer Phantastik entsprach sie auch wieder den hochgesteigerten nationalen und nationalromantischen Gefühlen des Jahrhunderts. Anklang fand sie namentlich bei den Böhmen, die in ihren Kämpfen gegen das Deutschtum hilfesuchend nach den russischen Brüdern ausblickten, und bei den Russen, die sich als die Oberherren der slawischen Welt ansehen durften und die beste eigennützigste Machtpolitik betrieben, wenn sie für die Freiheit aller Slawen das Wort erschallen ließen. Hohnlachend aber wiesen die Polen, die als Slawen keinen schlimmeren Gegner besaßen als den russischen „Bruder", die panslawistischen Ideen zurück, welche thörichterweise die tiefen Klüfte zwischen den slawischen Völkern glaubten überbrücken zu können, die Klüfte der sprachlichen Trennungen, der religiösen Spaltungen, der gegenseitigen politischen Feindschaften, den schroffen Gegensatz in der ganzen Kultur, die von Beginn der Geschichte an bei den östlichen Slawen vollkommen andere Wege als bei den westlichen eingeschlagen hatte. Die nationale Idee aber trug auch wie jede Idee ein zweischneidiges Schwert in der Hand. Sie verkündete die allgemeine Verbrüderung, und sie weckte erst recht den nationalen Individualismus und scharfe separatische Bestrebungen. So trat der eigentlichen russischen Litteratur eine südrussische entgegen, und von den Böhmen schieden sich die Slowaken ab und brachten ihre Sprache in Geschichten, Erzählungen

Digitized by Google

und sonstigen poetischen Erzeugnissen zur Geltung. Doch genügt es an dieser Stelle, auf das Dasein einer slowakischen Litteratur hinzuweisen, die Werke höheren, künstlerischen Gepräges bisher ebensowenig hervorbringen konnte, wie die lausitz-serbische, die wendische Litteratur, die im Herzen Deutschlands, nahe vor den Thoren Berlins und Dresdens heranwuchs, oder, um mit einem Sprunge zu den Südslawen hinzugelangen, die slowenische, getragen von der slawischen Bevölkerung in Kärnthen, Krain, Steiermark und Istrien, deren älteste Sprache in den „Freisinger Denkmälern" niedergelegt ist. Die Zersplitterung des Slawentums tritt namentlich in der serbokroatischen Litteratur hervor. Schwer ist es, diese einheitlich zusammenzufassen, schwerer, sie auseinanderzureißen. Die östlichen Serben, welche sich zu der griechisch-orthodoxen Kirche bekennen und deren altes Reich auf dem Schlachtfelde bei Kossovo in Trümmer ging, sind wieder politisch auseinandergerissen. Sie bewohnen das jetzige Königreich Serbien, das Fürstentum Montenegro und Gebiete österreichischer Herrschaft. Die litterarisch-nationale Bewegung ging daher auch getrennt vor sich, und nur die Tendenzen waren überall dieselben; Tendenzen einer allgemeinen Hebung der Volksbildung, der Erhaltung und des Studiums der Muttersprache, der Erforschung der Vergangenheit u. s. w. Im 19. Jahrhundert beginnt auch eine Kunstpoesie Märzknospen zu treiben. Vuk Karadschic (1787—1864) rief zuerst bei den österreichischen Serben höhere litterarische Bestrebungen wach und weckte durch seine große Sammlung serbischer Volkslieder das Interesse ganz Europas, während der Dichter Simeon Milutinovic (1791—1847) als der Vater der slawischen Renaissance, als der Begründer einer über das bescheidenste Niveau sich erhebenden Litteratur in den Gebieten des jetzigen Königreiches angesehen werden kann. Branko Raditschevic (gest. 1853) aus den österreichischen Teilen und der letzte Wladyka von Montenegro, Peter II. Petrovic Njegusch (1813—1851), der noch im echten Stil der serbischen Volkspoesie zur Guzla seine Lieder sang, gelten als die hervorragendsten Dichter der eigentlichen Serben, und auch der augenblicklich regierende „Fürst der schwarzen Berge", Fürst Nicola (geb. 1841), besitzt einen guten Ruf als Poet. Wie zwischen Groß- und Südrussen, so bestehen auch zwischen den eigentlichen Serben und den Serbokroaten in Illyrien und Dalmatien, den Anhängern der römisch-katholischen Kirche, viel separatistische Eifersüchteleien und Zwistigkeiten. Ljudevit Gaj (1809—1872) verkündete in Illyrien den Geist der slawischen Renaissance tschechischen Gepräges, der auch bei den Dalmatinern Anklang fand. Dort hatte man sich gegen die Ungarn, hier gegen die italienischen Elemente zu wehren, welche schon die alte ragusanische Litteratur des 16. Jahrhunderts durchsetzt hatten. In den Erzeugnissen des Dalmatiners Peter Preradovic (1818—1872) gipfelt die neuere serbokroatische Poesie.

Digitized by Google

So treibt überall aus den alten Trümmerſtätten der ſlawiſchen Kultur neues Leben. Vielfach verrät dieſes nur erſt die Anfänge eines höheren Geiſteslebens. Die Romantik reift bei den entwickeltſten Nationen ein tieferes, rein äſthetiſches Bewußtſein, das eigentlich künſtleriſche Gefühl, das ſich bei uns im 17. Jahrhundert durchrang. Aber wie damals die deutſche Poeſie eine nachahmende war und als Eigenartsperſönlichkeit in die Entwickelung noch nicht eingreifen konnte, ſo zehrte auch die ſlawiſche Dichtung einſtweilen noch von den Früchten des romaniſch-germaniſchen Geiſtes, dem es ſeine ganze neue und moderne Bildung verdankte. Erſt die nachromantiſche realiſtiſch-naturaliſtiſche Strömung kam über das bloße Wort und Gerede von der Eigenart ſlawiſchen Weſens hinweg und tauchte in die Tiefen hinein, ging an die Quellen zurück, dieſes urſprüngliche Weſen zu formen und zu geſtalten. Bevor ich aber kurz auf dieſe Bewegung eingehe, ſoll ein flüchtiger Blick auf die nichtſlawiſchen Litteraturen geworfen werden, damit der Gang der allgemeinen Geiſtesentwickelung ſchärfer hervortritt. Denn jene neue Strömung hat bedeutſam nur die ruſſiſche Poeſie ergriffen, und die übrigen ſlawiſchen wie nichtſlawiſchen Litteraturen halten noch im allgemeinen an den älteren Entwickelungsformen der Romantik und des klaſſiſch-romantiſchen Eklekticismus feſt.

Die durch und durch von ſlawiſchem Blut durchſetzten Rumänen gehören, was die Sprache angeht, zu den romaniſchen Völkerſchaften. Slawiſche, türkiſche und ungariſche Elemente geben dem wie das Italieniſche aus dem Lateiniſchen hervorgegangenen Idiom, das noch manchen altertümlichen Charakter trägt, ein eigenartiges Gepräge. Die älteſte, rein religiöſe Litteratur ſteht in engſter Verbindung mit der alten kirchenſlawiſchen, und die erſten dürftigen Anfänge einer weltlichen Bildungslitteratur erſcheinen im 17. Jahrhundert. Wie bei den Serben, ſo erwacht jedoch erſt in dieſem Jahrhundert eine regere geiſtige Thätigkeit und eine nationale Dichtung, als deren Begründer Vaſile Alecſandri (geb. 1821), der Sammler der rumäniſchen Volkslieder, angeſehen werden muß. Demeter Bolintineanu, Theodor Scherbanescu (geb. 1839), Jakob Negruzzi (geb. 1843) gelten in ihrer Heimat für tüchtige Poeten, und M. Eminescu (geb. 1850), ein rumäniſcher Lenau, gab in ſeiner Lyrik der Melancholie und den Stimmungen des modernen Weltſchmerzes Ausdruck. Joan Slavici ſchildert in ſeinen Erzählungen das Leben des Volkes, die Siebenbürger Cosbuc und Vlahuta ſtehen unter den Jüngeren in der erſten Reihe.

Die Griechen ſchüttelten in dem Freiheitskriege von 1821 das Joch der Türken ab, welche ſich unfähig erwieſen hatten, an einer fortſchreitenden Kulturarbeit teilzunehmen und die geiſtige Entwickelung des ſüdöſtlichen Europa lange genug hintanhielten. Eine reiche und ſchöne Volkspoeſie füllt

Digitized by Google

den Zwischenraum vom Untergang des Byzantinischen Reiches bis zur Errichtung des neugriechischen Königreiches, einzelne Pioniere gehen voran und wecken zugleich mit dem Freiheitsgedanken die ersten Bildungsbedürfnisse des Volkes; eine Poetenschule, Christopulos (1772) an der Spitze, leimt nach französischen Vorbildern, doch erst seit den zwanziger Jahren beginnt auch diese Litteratur wieder an der höheren Geistes- und Kulturarbeit Europas teilzunehmen. Die patriotischen Sänger des Befreiungskrieges, der Zantiote Salomos, die Brüder Sutsos und Alex. Rangabé gingen in der Poesie voran, reinere, künstlerische Ideale traten bei den Epikern Valaoritis (1824 bis 1879), A. Vlachos, dem Dramatiker Bernardakis und deren Zeitgenossen hervor, Erzählungen von Bikelas, Vlachojannis u. a. runden diese Litteratur ab, die über die Grenzen der Heimat noch nicht hinausdringen konnte.

Alexander Petöfi.

In innigsten Beziehungen zu der westlichen Kultur stand die ungarische, welche wie die polnische und russische, denen sie an Wert gleichkommt, getreu die Bewegungen der germanisch-romanischen Litteraturen mitmacht. Der Geist der neuen Kunst, welche die Herrschaft des altfranzösischen Klassicismus überwand, klingt zuerst in der volkstümlicheren Lyrik Michael Csokonai's (1774—1805) und der Rousseau'sch-sentimentalen Alexander Kisfaludy's (1772—1844) an. Daneben entwickelte sich eine nachklassicistische Richtung, vertreten durch D. Berzsenyi (1776—1836) und Franz v. Kölcsey (1790 bis 1838), welche zuerst parallel neben den Wegen einer idealistischen Schule

einherlief. Diese letztere bewies die größte Kraft und war von längster Dauer. Sie nahm das Wesen des deutschen Geistes, der Goethe-Schiller-Kultur in sich auf, prägte nationale Stoffe und Ideen in den Formen des Weimarer Klassicismus aus, brachte ein ursprünglich künstlerisches, ästhetisches Bewußtsein zum Durchbruch und suchte nach einem innigen Anschluß des ungarischen Geisteslebens an die große westeuropäische Bildung. Franz von Kazincy (1759—1831) leitete diese Bewegung ein, welche ihre besten poetischen Blüten in den Dramen Karl von Kisfaludy's (1788—1830), des jüngeren Bruders von Alexander Kisfaludy, und Joseph Katonas (gest. 1830), in der epischen Dichtung Michael Vörösmarty's (1800—1855) und der Lyrik Johann Czuczors (1800—1864) trieb. Nikolaus Josika (1794 bis 1864), der ungarische Walter Scott, Joseph Eötvös (1813—1871), der Schöpfer des idealistischen, modern-socialen Tendenz- und Gedankenromanes und Siegmund Kemeny (1815—1875), welcher den Schwerpunkt auf die Charakteristik und psychologische Analyse verlegt, schufen den Grund zu der neuen Erzählungskunst. In den vierziger Jahren ging die national-klassicistische Dichtung in eine national-romantische über, welche die antikisierenden Elemente durch die der heimischen Volkspoesie verdrängte und sich zugleich von dem demokratisch-liberalen, revolutionären Geist der Zeit vollkommen durchsetzen ließ. Diese feurig kecke, leidenschaftliche, bald lebenstrunkene, bald in düsterem Pessimismus schwelgende, freiheitsdürstende Poesie fand ihren reichsten und volkstümlichsten Ausdruck in den Gedichten Alexander Petöfi's (1824—1849). Ihm zur Seite steht die vornehme Natur Joseph Arany's (1817—1872), des hervorragendsten ungarischen Epikers, der sich zu jenem verhält wie etwa Puschkin zu Lermontow. Andere Führer sind Michael Tompa (1819—1868) und der Romanschriftsteller Maurus Jokai (1825), in dessen Erzählungen die Phantasie die erste Geige spielt, die reine Fabulierungskunst Alexander Duma's d. Ä. wieder erscheint. Eduard Szigligeti (1814) schrieb für die Bühne zahlreiche Volksstücke Kotzebue'schen Charakters, gemischt mit den Elementen französischer Sensations- und Boulevarddramatik. Die romantischen und nationalen Ideale und Empfindungen, die am feurigsten und tiefsten von Petöfi und Arany erfaßt waren, verblassen allmählich und verlieren ihren Zauber. Aber ein romantisches Epigonentum bleibt bis in die Gegenwart hinein herrschend. Petöfi und Arany finden unmittelbare Nachahmer, jener u. a. in Koloman Lisznyai (1823—1863) und in Koloman Tot (1831—1881), andere werfen sich auf den Kultus der eleganten Formen, denen sie doch keinen neuen Geist einflößen können, wie Paul Gyulai (1826), Joseph Lévay (1825), Karl Szasz (1829), der Dramatiker Ludwig von Doczi (1842), und eine dritte Schule weckt, an gleichzeitige tschechische Bestrebungen erinnernd, gewissermaßen noch einmal das ältere idealistische Wesen auf und sucht das „Allgemeinmenschliche", um von der Idee aus zu wirken. Das

Digitized by Google

Haupt dieser Schule, Emerich Madách (1823—1864), schreibt die pessimistische „Tragödie von der Menschheit", ein ungarisches Faustdrama, welches jedoch in blutlosen Abstraktionen stecken bleibt. Zuletzt brechen dann auch die älteren realistischen Tendenzen herein: sie erscheinen in der Lyrik von Joseph Kiß (1843), in den Dramen von Gregor Csiky (1842) und Stephan Toldy, in den Romanen Ludwig Tolnai's und Kornel Abranyi's, sowie in den Dorfnovellen des Koloman Mikszáth (1849).

Der russische Naturalismus.

Die russischen Panslawisten und Slawophilen, Kirejevskij, Samarin, K. und J. Aksakow, Chomjäkow, Katkow hatten vollkommen recht, wenn sie das Ideal einer eigenartig slawischen Kultur aufstellten, welche sich von der Herrschaft und der bloßen Nachahmung der westlichen Bildung losreißen und zu einem selbständigen Ichwesen heranreifen sollte. Auch die Germanen hatten zu den Füßen der Romanen gesessen und die Schule der Antike durchlaufen. Aber sie griffen erst dann in die Entwickelung ein, eine große neue und allgemein menschliche Kulturarbeit verrichteten sie erst, als sie weit genug waren, eigene Ideale und Gestalten aufzustellen. Die geistige Entwickelung der Völker verläuft wie die des einzelnen. Lernend schwört er auf die Worte des Meisters und folgt dessen Autorität, eignet sich dessen ganzen Bildungsschatz und ganze Persönlichkeit an. Aber nur, wenn er dann ein Eigenes geben kann, wenn er gegen die Autorität und den Meister revolutioniert, wird er selber zu einem Führer und Bahnbrecher neuen Lebens. Und nicht zum Nachteil, sondern zum Vorteil gereicht es dem Romanen und Germanen, wenn sich der Slawe als eine Individualität neben sie stellt und von dritter Seite aus die große allgemeine Kulturarbeit in Angriff nimmt. Peter I. verrichtete ein Großes, als er Rußland der westeuropäischen Bildung eröffnete; denn zuerst galt es, einmal zu erkennen, zu welchen Höhen der Geist der Menschheit überhaupt schon gelangt war, Versäumtes nachzuholen und der Entwickelung nachzukommen. Aber den Anfang einer neuen Geistesperiode bedeutete es auch, als es den Russen zum Bewußtsein kam, daß sie bisher nur nachgeplappert und schülerhafte Kopien versucht hatten. Natürlich ging es bei den Slawophilen nicht ohne Sporenklirren und wüstes Bramarbasieren ab. Man sprach von dem faulen Westen und dessen überlebter Kultur und wollte sich, was gerade Zeichen eines noch schwachen Individualismus ist, von ihm abschließen und alle Erinnerungen an ihn vernichten. Man sah nicht das Vorwärts, sondern predigte die Flucht in die älteste Zeit und zu den ältesten Überlieferungen zurück. Die Slawophilen waren konservativ-demokratisch; für die Autokratie,

Digitized by Google

für die Orthodoxie. Das altslawische Christentum byzantinischen Wesens sollte die Welt, welche den Glauben verloren hatte, wieder reformieren. Aber man schwärmte auch für das Volk und dessen alte, kommunistische Einrichtungen, von dem und aus denen heraus die Erneuerung der Welt kommen sollte. Ganz anders tief drang man in dessen Wesen und Leben, in die socialen Wirklichkeitszustände ein, als die Romantik, welche die Volkspoesie rein als ästhetischen Genuß auskostete, aber in dem Volke selbst nur eine schmutzige und verkommene Masse sah. Die Gedanken dieser Slawophilen kamen äußerlich tendenziös in den Dichtungen der Jasykow, Chomjäkow (1804—1860), Brüder K. Aksakow (1817—1860) und J. Aksakow (1823—1868) und F. Tjuttschew (1803—1863) zum Ausdruck.

In der Hinneigung zum Volke trafen die Slawophilen zusammen mit den radikalen demokratischen Fortschrittlern der vierziger Jahre, welche schwärmerisch die socialistischen und kommunistischen Ideale Saint-Simons und Fouriers aufgenommen hatten und in inniger Verbindung mit der westeuropäischen Bildung bleiben wollten und die herrschenden Zustände in Staat und Gesellschaft einer bitteren Kritik unterzogen. Der russische Nihilismus wuchs später aus diesem Boden hervor. Die in der Schule der deutschen Philosophie erzogenen Links-Hegelianer Alexander Herzen (1812—1870) und M. Bakuin (1814 bis 1876), der Sturmvogel des modernen politischen Anarchismus, sowie W. Belinskij (1810—1848), „der Lessing der Russen“ formulierten die Ideen dieses „jungen Rußland“. Belinskij stellte das Glaubensbekenntnis des Realismus auf. Er kämpfte gegen die ästhetische Romantik und wollte allein die Kunst gelten lassen, welche das geistige, sociale und politische Leben der Zeit gestaltete.

W. Belinskij.

Die naturalistische Dichtung der Russen wurzelt in dem Boden des Slawophilentums, wie in dem des politisch-socialen Radikalismus. Es fehlt daneben natürlich nicht an einer idealistisch-ästhetischen Richtung, welche der Weise des klassisch-romantischen Eklekticismus huldigt. Der Romandichter, Dramatiker und Lyriker Alexej Tolstoj (1817—1875), der Erzähler G. P. Danilewsky, die Lyriker A. Maikow (1821) und A. Fet vertreten sie. Aber der Naturalismus beherrscht die neue Kunst Rußlands, und im Gewande dieses russischen Naturalismus dringt die slawische Poesie zum erstenmale nach Westen vor und greift selbständig in

Digitized by Google

die Entwickelung der Weltlitteratur ein. Das deutet ſchon darauf hin, daß ſie zu einer individuellen Perſönlichkeit erſtarkt iſt, denn niemals hat die Litteratur eines Volkes auf eine andere Litteratur Einfluß geübt, wenn ſie nur eine nachahmende, nicht im innerſten Weſen eine national-eigentümliche war. Träger der romantiſchen Poeſie waren ausſchließlich Ariſtokraten von Geburt. Nur in der ariſtokratiſch-höfiſchen Welt war genug Bildung vorhanden, daß eine höhere Geiſtes-Litteratur daraus hervorgehen konnte. Der Übergang von der Romantik zum Naturalismus aber bedeutet auch eine geſellſchaftliche Verſchiebung. Die Bildung hatte weitere Kreiſe erobert und die Intelligenz ſich vorzugsweiſe in den mittleren Schichten des Volkes niedergelaſſen. Dieſe haben ganz anders ihre nationale Eigenart bewahrt. Die Dichter, welche aus ihnen hervorgehen, tragen ſie als etwas Selbſtverſtändliches in ſich. Und ſie kennen das Volk und ſein innerſtes Weſen. Die Kunſt einer neuen Geſellſchaft fordert das Wort. Sie hat Neues und Eigenes zu ſagen, neue und eigene Ideen und Empfindungen. Dieſe wollen erſt neu geprägt und gemünzt werden. Man muß mit eigenen Augen ſehen und beobachten, und ſo nimmt die Poeſie notwendig zuerſt naturaliſtiſchen Charakter an.

N. Gogol.

Die Urſachen, welche zur Entſtehung des weſteuropäiſchen Naturalismus führten, wirkten bedeutſam mit. Doch beſitzt der ruſſiſche Naturalismus auch eine eigene Note, und der Geiſt, aus dem dieſe Kunſt hervorging, hatte vieles an ſich, das gerade in der ſlawiſchen Seele auf Anklang ſtoßen mußte.

Nikolai Gogol (1809—1852), den Bahnbrecher des Naturalismus, muß man deshalb auch als den eigentlichen Begründer einer wirklich-nationalruſſiſchen Kunſt anſehen. Schon ſeine erſten Werke, die noch romantiſchen Charakter an ſich tragen, verraten einen ganz anderen Blick für das Volksweſentliche als die Dichtungen Puſchkins und Lermontows. Mit ſeinen Hauptſchöpfungen „Der Reviſor“ und „Tote Seelen“ bricht er dann in die Wege des zeitſchildernden, rein beobachtenden und zergliedernden Naturalismus um. Gogol gehört zu den pſychologiſch-rätſelvollſten Geſtalten der Weltlitteratur. Das Bild, das er von Rußland entwirft, iſt eine furchtbare Anklage. Er ſchlägt ein ſchrilles Hohngelächter an und ein dämoniſch finſterer Humor durchglüht ſeine Satire. Aber dieſe Satire wächſt nicht aus politiſch-freiheitlichen Tendenzen hervor,

Digitized by Google

ſondern aus einem abgrundtiefen Peſſimismus und zum Wahnſinn treibender Melancholie. Der ganze myſtiſche Drang der ruſſiſchen Volksſeele webt in ihm. Doch an den dunklen Wegen, die er ſchreitet, ſteht kein Ideal aufgerichtet. Dieſer Fataliſt iſt ein Getriebener, niemals ein Treibender, ein erlegter Vogel in der Hand des Jägers Schickſal, ein haarſcharfer Beobachter, der nicht mehr zu geiſtigen Zuſammenfaſſungen, zu Kompoſitionen gelangt. Gogol und Belinskij übten auf die ruſſiſche Jugend den bezwingendſten Einfluß aus, und die Häupter der „natürlichen Schule“ N. Nekraſſow (1822—1826), Ivan Turgenjew (1808—1883), Ivan A. Gontſcharow (geb. 1814), A. Piſſemskij (1820—1881), F. M. Doſtojewskij (1821—1881) und M. Saltykow (N. Schtſchedrin, geb. 1826) folgten ihnen. Der unglückliche Verlauf des Krimkrieges, der die ganze Verrottung der ruſſiſchen Zuſtände enthüllte, rief eine Anklagelitteratur hervor, die in den düſterſten Bildern ſchwelgte. In vielen Werken trat, wie bei N. G. Tſchernyſchewskij, ziemlich nackt der ſtofflich-tendenziöſe Schriftſteller-Realismus hervor, wie er von den nihiliſtiſchen Kritikern, Piſſarew u. a. gepredigt wurde. Die Beſſeren aber verloren die Kunſt nicht aus dem Auge. Ivan Turgenjew, der entſchiedenſte Weſteuropäer, der weichſte und zarteſte unter dieſen Poeten, vertritt einen eleganteren Realismus, der den düſterſten Bildern aus dem Wege geht. Aber auch ſeine Welt des Peſſimismus iſt voll von leidenden und gebrochenen Menſchen. Auch in den Schöpfungen des volkstümlichſten ruſſiſchen Dramatikers A. N. Oſtrowskijs (1824—1866), der das bürgerliche Familienleben als kundigſter Sittenſchilderer dargeſtellt hat, bei N. Potjehin, dem Verfaſſer der „Schlinge des Schickſals“, der größeres Gewicht auf die pſychologiſche Zergliederung legt, ſtehen wir mehr im Bannkreis deſſen, was man heute Realismus nennt, als des ſogenannten Naturalismus. Die Grenzen ſind natürlich ſehr ſchwankend und zerfließend. Gontſcharows geiſtiger Horizont iſt ein enger und beſchränkter, und ſeine auf ſaubere Charakterzeichnung ausgehende Genrekunſt hält ſich ganz an die bloße

Gontſcharow.

Wiedergabe des ruſſiſchen Geſellſchaftslebens; noch weniger kümmert ſich Piſſemskij um alles, was Idee heißt; herber, trockener und nüchterner als jener, in tiefere ſociale Schichten hinabſteigend, zeichnet er in ſeinen Romanen wie in einem Protokoll die Zuſtände und Sitten des Volkes auf. Nach Tolſtoj der ideal-vertiefteſte Dichter des ruſſiſchen Naturalismus iſt F. M. Doſtojewskij. Seine wildfinſtere, herbe Phantaſie ſchwelgt im Grauſigen und Schrecklichen, und die eindringliche Zergliederung krankhafter Seelenzuſtände macht ſeine Leidenſchaft aus. Nekraſſow, der Lyriker der natürlichen Schule, ſtellt Bilder des ſocialen Lebens dar und ſtößt den Schmerzensſchrei des unterdrückten Volkes aus. Am großartigſten und umfaſſendſten jedoch kommt das ganze Weſen der neuen ruſſiſchen Poeſie in den Werken des Grafen Leo Tolſtoj zur Erſcheinung, nach der geiſtigen wie nach der rein künſtleriſchen Seite hin. Wohl tritt uns die ſlawiſche Kunſt hier erſt in einer einzelnen Phaſe entgegen, die keine weiteſt gehenden, allgemeinſten Schlüſſe erlaubt, und manche kennzeichnende Eigentümlichkeit kommt vielleicht nur auf die Rechnung des naturaliſtiſchen Stiles. Aber vieles ſcheint doch wieder Endgiltiges und Tiefwurzelndes zu ſein. Die myſtiſche Verſunkenheit in der Betrachtung der ganzen Erſcheinungswelt, die liebevolle Beobachtung der Dinge, die ſich nicht genug thun kann in der Wiedergabe aller kleinen und feinen Wirklichkeitszüge, die ſubtile und tief eindringliche Schilderung und Malerei aller Realitäten und auch das Gemütsinnerliche teilt der Ruſſe mit dem Germanen. Und vielleicht iſt dieſer Geiſt noch innerlicher und intimer bei dem Erſteren ausgebildet im Sinne einer gewiſſen Weiblichkeit und Weichlichkeit. Wie das Kind an den Buſen der Erzeugerin und Ernährerin ſchmiegt ſich der Ruſſe an das „Mütterchen Erde“ an. Und er iſt ganz Hingabe, ganz Paſſivität. Das aber unterſcheidet ihn

Turgenjew.

von dem aktiven, willensſtarken, kräftigen Germanen, der ſich ſelber ſein Leben zimmern und bauen will. Für das Ohr der Slawophilen beſitzt kaum ein anderes Wort einen ſo ſchlechten Klang, wie das Wort Individualismus. Mit Recht ſehen ſie darin den eigentlichen Sinn der verhaßten weſtlichen Kultur verkörpert. Und vielleicht mit gleichem Recht erklären ſie, daß in der ſlawiſchen Seele kein Raum für dieſen Begriff vorhanden ſei. Aus dieſem Mangel an Eigen- und Einzelperſönlichkeit und an aktiver Männlichkeit, aus dieſem Vorwalten weiblich-weichlichen und paſſiven Weſens kann man ſehr wohl die ganze Beſonderheit der neuen ruſſiſchen Poeſie erklären. Ihre Schwermütigkeit und ſchwarze Melancholie, der ganze wilddüſtere Peſſimismus hängen damit zuſammen und ſind weniger, wie bei Gogol, aus der Erbitterung und dem Schmerz über die öffentlichen Zuſtände zu erklären, als aus einer letzten ewigen Grundſtimmung der ſlawiſchen Seele heraus. Aſiatiſche Elemente ſtecken in ihr, ſtarke Elemente eines aſiatiſchen Quietismus und Fatalismus, eng verſchwiſtert mit denen des Peſſimismus und Fatalismus. Das Hoffnungs-

F. M. Doſtojewskij.

Digitized by Google

loſe und Verzweifelnde, das daraus geboren wird, führt einerſeits geraden Weges zum Nihilismus hin, zu einer Vernichtungs- und Zerſtörungsluſt, die nicht die Fähigkeit beſitzt, höhere Ideale zu träumen, die ſchlechte Welt durch eine beſſere zu erſetzen. Dieſer Peſſimismus und Quietismus von paſſiv-weiblichem, nicht von aktiv-männlichem Weſen, zäh im Widerſtand, unfähig des Angriffes, fördert alle Schlauheiten und Verſchlagenheiten, Ränke und Liſte des Charakters, Sklavenpfiffigkeiten und Weiberverſchmitztheiten. Und dabei auch das Blutdürſtig-Grauſame und Brutale, die Luſt am Schrecklich-Leidenden, an körperlichen und ſeeliſchen Folterqualen, denen die ruſſiſche Poeſie mit auffälliger Neigung nachgeht: in den Schöpfungen

Ник. Некрасов

Nekraſſow.

Digitized by Google

Gogols und Doſtojewski's ſowohl, wie in denen Tolſtojs. Voll iſt davon die ruſſiſche Geſchichte, voll das ruſſiſche Volksleben, voll die echt proletariſche Erzählungslitteratur der N. Pomjalowskij (1837—1863), der uns das furchtbare Leben in den geiſtlichen Seminaren Rußlands geſchildert hat, der Gljeb Usſpenskij und anderer. Daneben aber konnte auch

Leo Tolſtoj.

keine andere europäiſche Raſſe mit ſo großer Schwärmerei und Innigkeit die altruiſtiſch-kommuniſtiſchen Ideale ausbauen, wie der Ruſſe, der in ſeiner Geringſchätzung des Individualitätsprincipes eben am wenigſten dazu gelangt, auf ſein Ich zu bauen und zu vertrauen. In einer uns faſt krankhaft-anmutenden Zartheit und Feinheit erſcheinen dieſe altruiſtiſchen Empfindungen bei Doſtojewskij, Tolſtoj und dem ſchwärmeriſch-milden,

Digitized by Google

mystischen Symboliker W. Garschin ausgebildet. Und sie gipfeln in der neuen Verkündigung und Predigt der Ideen des Urchristentums, die keiner mit größerer Innerlichkeit und Wahrhaftigkeit in unserer Zeit vorgetragen hat, als wiederum der Russe Leo Tolstoj. Dem West-Europäer ist es vielfach zu Mute, als tauchte er noch einmal in die Welt des Mittelalters zurück, als bei uns noch die Seele wie gebunden dalag und des lebendigen Ichgefühls ermangelte, welches erst das Jahrhundert der Renaissance aus seinem Schlafe erweckte. Spitalluft umweht diese russische Kultur und Litteratur, und im Leben der Bücher wie in dem des Volkes stößt man immer wieder auf all die Heiligen und die Narren, die uns aus unserer alten Geschichte so wohl vertraut sind: die Asketen und Selbstpeiniger, Büßer und Bußprediger, die Kranken und Leidenden, unter der Last der Sünde Seufzenden, die Epileptiker, Hysteriker, Visionäre und Mysticisten, die irrsinnigen Schwärmer und die grundgütig edel-mitleidigen Menschenseelen. Der große Überschuß an objektivem Sinn, der Mangel an Individualismus und Subjektivität erklärt aber auch die künstlerische Form der russischen Poesie, das Massige, Breit- und Weitausholende, wie ein asiatischer Tempel mit einer erdrückenden Fülle von Kleinskulpturarbeit und Arabesken Überladene der Romane, die uns vielfach als kompositionslos und ganz formlos erscheinen (Tolstojs „Krieg und Frieden", Gogols „Tote Seelen"). Eigenarten stecken genug in dieser Litteratur, und wir müssen abwarten, wie sie sich weiter in Zukunft ausgestalten werden.

Digitized by Google

Ausblick.

Wie das 17. Jahrhundert die Weltanschauung des 16. Jahrhunderts kritisiert und bekämpft, erweitert und umgeformt hatte und zuletzt eine neue Idealwelt sich aufbaute, wie die Periode der Aufklärung der Humanitätsideen und des erwachenden Demokratismus wiederum den Geist des 17. Jahrhunderts auflöste und zu besseren und tieferen Erkenntnissen, zu höheren Zielen vordrang: so hat auch unser Jahrhundert einen neuen Menschen allmählich wachsen und werden lassen, dem es mehr und mehr zum Bewußtsein kam, daß von den ererbten Besitztümern der letztvorhergegangenen Menschheitsbildung viele der Rost zerfressen hat. Was den Voltaire und Rousseau, den Goethe und Schiller ein sicherer Glaube, eine innerlichst empfundene unerschütterliche Wahrheit schien, hat er bezweifeln und verneinen gelernt. Qualvolle Unruhe und Schmerz ergriff ihn, als er dessen zuerst sich bewußt ward. Von einer trostlosen Leere fühlt er sich umgeben, hoffnungslos seufzt er nach einem neuen Glauben, und der Pessimismus legt sich auf die Seele aller Denkenden und Wissenden, jener Pessimismus, der uns in tausend Stimmen aus diesem Jahrhundert entgegenschreit. Doch schon schleppt man auch Stein auf Stein zum Aufbau einer neuen Weltanschauung zusammen, die wiederum den Anspruch auf Wahrheit erhebt. Und immer klarer und schärfer treten die Formen des neuen Gebäudes hervor. Mehr und mehr Bekenner erblicken in ihm den Tempel der Zukunft. Die idealistisch-humanitäre Weltanschauung des 18. Jahrhunderts wird von einer materialistisch-naturalistischen abgelöst, die ihre Kraft aus den neuen Erkenntnissen der Naturwissenschaften zieht. Darwin beherrscht das Jahrhundert, wie Newton das 17. beherrschte.

Digitized by Google

In der Poesie spiegelt sich dieses Bild in allen Zügen klar und deutlich wieder. Mit dem allmählichen Zerfall der idealistisch-humanitären Weltanschauung verliert auch die Kunst dieses Geistes an innerer Wesenheit. Die Seele entweicht und die leeren Formen bleiben zurück. Es wächst daneben eine Poesie der neuen materialistisch-naturalistischen Weltanschauung heran, die sich mehr und mehr mit Inhalt füllt und neue Formen hervorbringt. Vier große Wege führen durch die Poesie dieses Jahrhunderts dahin. Auf dem einen schreitet die alte Kunst weiter, die Kunst der anerkannten Ideen, der festgewurzelten Anschauungen und Formen, das Epigonentum, in mehr und mehr erstarrender „schöner" Form, mehr und mehr verblassend zum Akademicismus und Konventionalismus. Einen zweiten Weg schlägt die tendenziöse Schriftstellerdichtung ein. Ihr Wesen ist Prosa, und sie zertrümmert das künstlerische Gefäß. Sie sucht sich in den neuen Ideen zurechtzufinden, redet und streitet über sie und giebt eine verständige Betrachtung der Welt dieses Jahrhunderts. Beide Wege sind die betretensten, beide Schulen werden von dem großen Publikum am besten verstanden. Das geringste Verständnis hingegen finden die reinen Ästheticisten, die subtilsten und intimsten Kunstempfinder, welche das Wesen der dichterisch-sinnlichen Gestaltung vor allem ins Auge fassen. Die deutsche Romantik erzeugt diesen um das Geistig-Ideelle unbekümmerteren in dem Zauber des Tones, des Rhythmus und der bloßen Phantasiebilder schwelgenden Elementarästheticismus, der weiter durch die Coleridge, Poe, Gautier, Baudelaire und den zeitgenössischen sogenannten Symbolismus ausgebildet wird. Er ringt nach neuer Form, nach einem verfeinerten und lebendigeren Unmittelbarkeitsausdruck für die innere Anschauungs- und Empfindungswelt, der auch die feinsten Regungen und Bewegungen wiedergeben soll. Er wirkt dem Prosageist der Zeit entgegen, dem Verfall des sicheren künstlerischen Gefühls, den jene beiden ersten Schulen bewirken. Inmitten der Wege des tendenziösen Realismus und des Ästheticismus, mit beiden verbunden, führt dann eine Straße, welche in den eigentlichen modernen Naturalismus ausläuft. „Die Objektiven" stellen sich von vornherein auf den Boden der modernen Naturwissenschaft. Sie wollen die Welt aus neuer Betrachtung erst wieder erkennen lernen, sie mit eigenen Augen beobachten und die Zusammenhänge der Dinge untersuchen, Außen- und Innenleben scharf zergliedern. Dieser objektive Realismus bildet, wo der tendenziöse Realismus redet. Doch mannigfach sind die Übergänge, die von einem Wege zum anderen hinführen.

Seit den siebziger und achtziger Jahren vollzog sich ein entscheidender Fortschritt in der Entwickelung. Jene beiden ersten Schulen verlieren an Bedeutung und schwinden mehr und mehr zusammen. Die dichterische Schöpfungskraft ist in einem entschiedenen Aufschwung begriffen, und die Poesie, welche jahrzehntelang nur eine Aschenbrödelrolle spielte, tritt wieder

Digitized by Google

in den Vordergrund des allgemeinen Kulturlebens. Der objektive Naturalismus hat zunächst auf der ganzen Linie gesiegt, und neben ihm wuchs der reine Ästheticismus zu großer Kraft heran. Die Kunst der Hebbel und Ludwig, Balzacs und der Balzacschule (Flaubert, Zola), der Ibsen und der russischen Natürlichkeitsschule Dostojewskij's, Tolstoj's, aber auch der Ästheticismus der deutschen Romantiker, Poe's und Baudelaire's stehen an den Eingangspforten zur Kunst der augenblicklichen Gegenwart. Sie bedeuten für diese, was die Diderot, Lessing und Rousseau, die englischen Romanschriftsteller Fielding, Goldsmith, was Macpherson für das 18. Jahrhundert bedeuten. Dennoch fehlt augenscheinlich der letzte große Zusammenschluß, den damals der deutsche Klassicismus brachte und den jede Entwickelung bedingt: eine Kunst der harmonischen Vereinigung des ganzen geistigen und künstlerischen Wesens der neuen Zeit, der großen, idealen, aufbauenden Kraft, die aus einer allgebildeten, reichen und großen Subjektivität hervorgeht. Dieser Subjektivität entzog sich der objektive Realismus von vornherein. Von vornherein wollte er nur erkennen und verzichtete auf die Idealbildung. Daher stammt bei dem modernen Naturalismus das Streben, bloße Materialien aufeinanderzuhäufen, das Dumpfe, Lastende, Zersplitterte und Mürrische seines Wesens. Er gestaltet die materialistisch-naturalistische Weltauffassung nicht bloß redend, sondern aus dem Inneren heraus künstlerisch bildend; aber er fühlt sie wie ein Druck auf sich liegen. Er steht nicht über, sondern unter ihr. Die mannigfachen pessimistischen Elemente, die in ihr stecken, hat er vor allem hervorgekehrt und schwelgt in Entsetzlichkeitsbildern. Das Ringen nach einer idealbildenden Kunst, nach einer freien überlegenen Subjektivität, in welchem das Wesen der neuen zukünftigen Entwickelungsphase begründet liegen dürfte, tritt jedoch auch bei dem objektiven Naturalismus schon dumpf und ahnungsvoll hervor. Am leidenschaftlichsten suchten Ibsen und Tolstoj nach einer großen Lösung. Ibsen, der am tiefsten die Zwiespälte des Daseins in der Auffassung der modernen Weltauffassung empfindet, kommt aber nur zu fortwährenden Fragestellungen und verwirft heute, was er gestern verkündigte. Tolstoj zerhaut den Knoten. Als echter Slawe schlägt er den Individualismus in Trümmern, weiß nur etwas von einem altruistischen Leben in der Gattung und kommt zurück auf das Ideal des Urchristentums. Als dritter erschien der Dichterphilosoph Friedrich Nietzsche, Tolstoj's entschiedenster Antipode, der ihn verneint, wie die dionysisch-heidnische Renaissance das asketisch-christliche Mittelalter verneinte, der letzte Hellene, der letzte große klassische Philolog vom Zuschnitt der alten italienischen Humanisten und wie diese ein Stil- und Formfanatiker. Berauschende Farben umglühen eine nicht gerade neue Gedankenwelt, die romantischen Geistes Vergangenheitsideen wieder erneuert. Als Hellene, als klassischer Philologe blieb Nietzsche mit seiner geistigen Entwickelung in der Renaissance stecken. Er versteht nicht

Digitized by Google

den Fortschritt in der Bewegung des 18. Jahrhunderts und er kannte nicht die Naturwissenschaft des 19. Jahrhunderts. Er geht nicht über die moderne materialistisch-naturalistische Weltanschauung hinaus, sondern bleibt als Zeitgenosse Cäsar Borgia's, Machiavelli's und Montaigne's um geraume Zeit hinter ihr zurück. Er erneuert die leicht faßlichen und bequemen Ideale des romanischen Renaissance-Individualismus, aber die Entwickelung ging darüber hinweg und der Geist der Zukunft steigt nicht aus Gräbern hervor.

Noch fühlt sich das augenblicklich wirkende und schaffende Dichtergeschlecht allzu befangen vom Wort und von der Gestaltung der alten Siebzigjährigen, noch ist es ihm nicht genug zum Bewußtsein gekommen, daß es über die Ibsen, Tolstoj und Zola, doch auch über den reinen Ästheticismus hinaus gelangen muß. Zolaistische, Tolstoj'sche, Ibsen'sche, Nietzsche'sche Elemente und die des ästhetischen Romanticismus schwimmen in der jungfranzösischen Dichtung ineinander. Und noch immer sucht eine Poesie der Verzweiflung, der inneren Freudlosigkeit, der Angst und des Entsetzens, des Schmerzes über das Elend des Lebens und der Zeit Zuflucht in raffinierten Lebemannsgenüssen. Die „dekadente Poesie" fühlt sich aristokratisch und verachtet die dumpfe Menge und deren Leiden und Kämpfe. Sie zieht sich ins „Chambre separée" zurück und schließt die Vorhänge zu. Aus der Frivolität verfällt sie in den Cynismus und in alle tollen Geberden des Satanismus; der Satanismus aber empfindet plötzlich Sehnsucht nach Weihrauch und Kindergebet, nach Visionen und Wundern, nach frommgläubigem Katholicismus, und der Sexualismus offenbart wieder seine alten Zusammenhänge mit dem Mysticismus. So geht die naturalistische, cynisch-ästheticistische, blasphemische Lyrik Jean Richepins (1849) über in die satanisch-mystische, romantisch-ästheticistische Paul Verlaine's (1844—1895); die symbolistische Klangpoesie Stephan Mallarmés (1842) sucht bei Regnier und René Ghil nach festerem und geistigerem Inhalt. Der Belgier M. Maeterlinck bringt mit der ganzen Virtuosität und Unmittelbarkeit des reinen Ästheticismus eine Poesie der Traumangstphantasien zur dramatischen Darstellung. Aber der Roman steht auch jetzt noch im Vordergrund. Der feinere und sensitivere Guy de Maupassant (1850—1894) verhält sich zu Zola, wie Musset zu Victor Hugo. Joris Karl Huysmans (1848) geht aus dem Lager Zola's in das der Dekadenten über, und Paul Bourget (1852) spürt der „modernen Seele" und allen Nervositäten eines „Verfallstypus" in den dunkelsten Gängen und Verwickelungen nach. Freilich wird der Künstler dabei vielfach zum referierenden Schriftsteller. Der Roman des Schweizers Edouard Rod trägt mehr den Charakter des Zola'schen Positivismus, während bei Oktave Mirbeau Tolstoj'sche Einflüsse durchschlagen.

Von den jüngeren Italienern hat Gabriele d'Annunzio (1863), wie die meisten dieser Franzosen ein raffinierter Stilkünstler, die Empfin-

Digitized by Google

dungen und Gestalten der Dekadencepoesie elegant und weichlich für den Geschmack des großen Publikums zugerichtet, in England Oskar Wilde sie am charakteristischsten dargestellt, während unter den jüngeren Nordgermanen in letzter Zeit der Norweger Knut Hamsun und der rokokoelegante Däne Peter Nansen am bedeutsamsten hervorgetreten sind.

Es liegt in der Natur der Dinge, daß der Geist der ideal-humanitären Poesie des 18. Jahrhunderts, der bei uns in der Goethe-Schillerperiode seine großartigste Ausgestaltung erfuhr, in Deutschland auch am längsten in Kraft erhalten blieb und die nachfolgende Dichtung mit seinen Zaubern gefangen hielt. So wie die Kunst des alten, des Pseudoklassicismus, die in erster Linie französische Rassenkunst war, am spätesten in Frankreich auslosch.

Erst im Beginn der achtziger Jahre wird auch unsere Litteratur in einen mit leidenschaftlicher Heftigkeit geführten Kampf zwischen Alten und Jungen hineingerissen, wie er stets mit neuen Entwickelungen verknüpft war. Es wiederholen sich die Scenen, welche die Sturm- und Drangperiode des vorigen Jahrhunderts bot, hier und dort fielen die bösen Worte, die fünfzig Jahre früher in Frankreich zwischen den Klassicisten und Romantikern ausgetauscht wurden. Schroffer als in den übrigen Litteraturen stießen bei uns die Gegensätze aufeinander. Die erste entschiedene Absage an die konventionelle eklektische Litteratur der letzten Jahrzehnte und weiter hin an den antikisierenden Formalismus der Weimarer und ihrer Epigonen, sowie an die rhetorische oder feuilletonistische Seichtheit des herrschenden Romanismus ging von den Brüdern Heinrich und Julius Hart aus. Sie veröffentlichten kein bestimmtes, Schule begründendes Programm: es müßte denn die Hoffnung auf eine Poesie von germanischer Urwüchsigkeit, der Glaube an eine neue Poesie voll lebendiger Subjektivität in Form und Gehalt, voll neuer Ideen und Weltempfindungen ein Programm sein. Eine Herzenssache aber war es ihnen, die Geister und Gemüter aufzurütteln, in ihnen die Zuversicht auf eine neue Zeit geistiger Helle, freudigen Lebens, flut- und quellfrischer Poesie, farbenfroher Kunst zu wecken und zu stärken. In seinem Epencyklus „Das Lied der Menschheit“ ringt Heinrich Hart nach einer neuen epischen Technik und sucht die Ideale der modernen Weltanschauung in künstlerische Gestalt umzusetzen. Er unternimmt es auf dem Hintergrund eines reichen und großen Naturlebens, den Emporgang der Menschheit durch rein dichterische Mittel darzustellen, die menschliche Wesenheit in ihrer „representative mens“ zu erfassen und poetisch den Einklang zwischen Individualismus und Gemeinschaftstrieb, das Verhältnis zwischen Mensch und Menschheit zu finden. Der ausländische Naturalismus drang zu gleicher Zeit in die Litteratur ein, am nachdrücklichsten von dem urwüchsigen und kernigen M. G. Conrad verkündigt, der als Waffengänger Zola's der Philisterei und Prüderie in die Flanken fiel. Der Zolaismus, dem sich

Digitized by Google

mannigfache Elemente des russischen Naturalismus zugesellten, hatte bald, auch getragen von den socialistischen Bestrebungen und der proletarischen Bewegung der Zeit, breiten Boden gewonnen und erschien in dem Berliner Arbeiterroman Max Kretzers und in den Prosawerken des vielfach schillernden, eklekticistischen Karl Bleibtreu am schärfsten ausgeprägt. In den Werken des letzteren ist er gemischt mit den typischen, kraftgenialischen Verzerrungen des „Sturmes und Dranges“ und mit Byron'sch-Viktor Hugo'scher Romantik, ja selbst mit Nachahmungen Julius Wolffs. Die Lyrik stand zunächst im Vordergrund des künstlerischen Schaffens. Abseits der kritischen Kämpfe, unbekümmert um alle Tendenzen und den Streit der Zeit, schuf Detlev von Liliencron seine heide- und waldfrischen Gedichte von echt germanischem Naturalismus und ursprünglich deutschem Stammescharakter, voll eigenartiger und neuer künstlerischer Anschauungswerte. Überhaupt entwickelte sich die Lyrik und Versdichtung unbeeinflußt von den fremden Litteraturen: zuerst eine neue Großstadtpoesie realistischen Inhalts und socialen Geistes von Arno Holz, Karl Henckell, John Henry Mackay, dem pathosmächtigen Otto Ernst, Bruno Wille u. a. am nachdrücklichsten vertreten. Die deklamatorisch-rhetorisch politisch-sociale Tendenzlyrik der vierziger Jahre verließ hier den Boden der nüchternen und kalten Abstraktionen und bereicherte sich mit einer reicheren Fülle künstlerischer Anschauungswerte und unmittelbarer sinnlicher Erscheinungen, mit Bildern, Gestalten und Handlungen, welche sie aus den unmittelbaren Eindrücken eines neuen weltstädtischen Lebens gewann, das sich in Deutschland erst nach der völligen Überwindung der alten Kleinstaaterei entwickeln konnte. Schwärmerisch-idealistisch, gefühlstrunken kommt die Henckell'sche Lyrik, die Mackay'sche grüblerischer und gedanklicher; dieser Dichter ist eine Art lyrischer Balzac, der mit äußerlicher Gelassenheit und eherner Objektivität, doch innerlich voller Erregung und voller Mitleid, auf die Dinge starrt und in die eigentlichen socialen Probleme der Zeit eindringt. Auf dem Wege Liliencrons erschienen dann um einiges später Gustav Falke und Otto Julius Bierbaum, von jener reineren künstlerischen Naivetät, der es mehr um die Kunst als um das Geistige zu thun ist. Naturalistisches Wesen mischte sich bei dem letzteren mit Anklängen an den ästhetischen Romanticismus. Richard Dehmel, einer der suchendsten Geister, ergriffen von der ganzen Unruhe der Zeit, steckt voller Dunkelheiten und Gongorismen, und kommt als ein neuer „Engel der Finsternis“. Grüblerische Gedanklichkeit zeichnet ihn aus, während er sich nach einer anderen Seite hin mit dem Satanismus und Sexualismus der Franzosen berührt. Dehmels Naivetäten sind niemals naiv, und seinen Gegensatz bildet das heitere und frohe Weltkind Otto Erich Hartleben, dessen graziöse Kokettenliebespoesie aus unmittelbarer frischer Sinnlichkeit hervorgeht, sei es nun, daß sie in lyrischen Gedichten oder in Prosaskizzen niedergelegt

Digitized by Google

ist. Er ist unter den „Modernen“ der echteste Sproß aus dem Blute der Boccaccio, doch dabei nicht ohne Ernst und Nachdenklichkeit und ergriffen von den geistigen und socialen Problemen der Zeit.

Auf den Zolaismus folgte der Ibsenkultus, der zuerst in Berlin, namentlich von Otto Brahm und Paul Schlenther kritisch vertreten wurde. Und das deutsche Drama nahm wieder eine ganz neue Gestalt an. Wohl ließ es sich von Zola, Ibsen und Tolstoj stark beeinflussen, aber die naturalistische Ästhetik besitzt den großen Vorteil, daß sie den Künstler immer wieder vom Buch weg auf die Natur und die eigene Beobachtung verweist. Mit seinen Wurzeln ruhte zudem dieser ausländische Naturalismus, wie wir gesehen haben, im Boden der großen und typisch germanischen Kunstbewegung, die im 18. Jahrhundert anhebt und ging schließlich wieder auf die Zeit des Sturmes und Dranges zurück. So fand sich das deutsche Drama nur von neuem zu sich selbst hin, warf nur die Elemente der hellenischen und romanischen Technik jäh über Bord. Es erstand ein Drama, das viele Züge mit dem aus den Tagen des jungen Goethe gemeinsam hat. Der kluge und nüchtern-verständige Arno Holz, ein Formtechniker vor allem, „erfand“ den neuen Dialog der peinlichsten Wirklichkeitsnachahmung, der jede Schwingung des Tones wiedergeben möchte. Freilich nur nach der rein ästhetischen Seite hin stellte sich das Drama ganz auf eigene Füße, während es mit seinem Geist und seiner Weltanschauung in dem niederdrückenden pessimistischen Naturalismus der Franzosen, Russen und Norweger befangen blieb und fürs erste nur die Ideen weiter gestaltete, die schon bei Zola, Ibsen und Tolstoj Ausdruck gefunden hatten. Aus den gleichen Gedanken, Stimmungen und Anschauungen heraus erwuchs eine Kunst, welche die typischen Charakterzüge des modernen allgemein-europäischen Naturalismus trug, aber aus selbständig schauenden künstlerischen Geistern hervorging. Auch dieses deutsche Drama, so reich es ist an objektiven Werten, an einer Fülle neuer und eigenartiger Bilder, ebenso arm ist es an Subjektivität. Es wird erdrückt von der Masse des Beobachtungsmaterials, die es anhäuft, es besitzt noch keine klare ideen- und idealbildende Kraft und kann bei dieser geistigen Formlosigkeit auch keine Kompositionen schaffen. Im innersten Wesen trägt es ebensowenig, wie das Goethe'sche Schauspiel, einen eigentlich dramatischen Lebensnerv und ist mehr Zustands- und Situationsschilderung, mehr malerisch-beschreibender Natur, als daß es sich entwickelnde Gestalten darzustellen vermöchte. Am typischsten erscheint es in den durch Reichhaltigkeit individueller Charakteristik und fein ausgetifteltter Lebensschilderung ausgezeichneten Dramen Gerhard Hauptmanns, der den mächtigsten epischen Zug besitzt und mit kecker Hand in die socialen Kämpfe der Gegenwart eingriff und erschütternde Bilder proletarischen Elendslebens darstellte. Doch auch bei ihm und noch mehr bei den übrigen Dramatikern überwiegt der familiäre und idyllische

Digitized by Google

Charakter, eine Idyllik freilich von sehr düster-tragischer Färbung und von politisch-socialen und moralisch-revolutionären Elementen vielfach durchsetzt: So bei Max Halbe, einem feinen lyrischen Stimmungskünstler, der in seinen Schauspielen „Eisgang" und „Jugend" mit eigentümlichen Reizen das märzknospenhafte Wesen der Zeit, das scheue Ahnen neuer aus den socialen und moralischen Gärungen sich emporarbeitender Ideale, erste reifende Sinnlichkeit und erste reifende Weltanschauung dargestellt hat, — so bei Arthur Schnitzler, Max Dreyer und auch bei der Münchener Poetin Ernst Rosmer, bei der allerdings schon die Ibsland'sche Kaffeeidyllik ganz die Oberhand gewonnen hat. Der Naturalismus der Außenschilderung herrscht hier vor, während Johannes Schlaf am tiefsten in das Dämonisch-Psychologische scharf zergliedernd eindringt und in seinem „Meister Oelze" das Drama schuf, welches neben den Hauptmann'schen „Webern" das naturalistische Schauspiel am tiefsten und charakteristischsten verkörpert. Auch bei Cäsar Flaischle liegt der Schwerpunkt auf der Seelenanalyse. Die breitesten Massen-Erfolge aber trug Hermann Sudermann davon; freilich ist das naturalistische Bekenntnis bei ihm kein künstlerisches. Er entnimmt dem Naturalismus nur einiges Stoffliche und Tendenziöse, mit dem er seine Kunst der spannenden Erzählung und Unterhaltung ziemlich äußerlich aufputzt. Zu Hauptmann verhält er sich wie in Frankreich ein Georges Ohnet zu Zola. Er ist darum auch als Romanschriftsteller von den Jüngeren der Gelesenste. Ein reines künstlerisches Gewissen schlägt in unserem Romane noch immer nicht. Auch der naturalistische Roman, wenn man ihn so nennen darf, der Roman der Heinz Tovote, Felix Holländer u. s. w. geht vor allem auf die Unterhaltung aus. Er ist wie früher wesentlich Liebes- und Gesellschaftsroman, doch suchte Wilhelm Bölsche nach einem weiten geistigen Gesichtskreis, nach der Exaktheit und Fülle der Zola'schen Schilderung, und auch Walter Siegfried und Wilhelm Hegeler strebten in ihren Erzählungen nach den feineren ästhetischen Werten, die bereits im Drama und in der Versdichtung zur Geltung gelangten.

Bei den Reichsdeutschen herrscht das Herbere und Düstere vor, das Socialistisch-Tendenziöse, das Streitbare und Kampflustige. Das kapuanische Österreich hat mit nicht so vielen Kräften in die jüngste Bewegung eingegriffen. Es bringt vor allem die Note der französischen Dekadence zu Gehör, welche Hermann Bahr zuerst vernehmen ließ. Bahr hat den neuen Prosastil vielfach beeinflußt, während die intime Lyrik Loris' am meisten blutsverwandt ist mit der der Pariser Symbolistenschule und in ahnungsvollen Klängen und Symbolen schwelgt. Ganz vereinzelt für sich steht die barock-humoristische, allegorische Phantastik des Norddeutschen Paul Scheerbarts, bei dem der reine Ästheticismus und die Atelierlaune auf den Gipfel getrieben erscheinen.

Digitized by Google

Seit den achtziger Jahren fühlten sich bei uns die Geister vor allem entfesselt und losgelöst von Überlieferungen und Regeln, hineingestoßen in ein unruhiges Meer von Fragen und Zweifeln. So viel Gemeinsames das junge Geschlecht miteinander gemeinsam hat, so platzen auch wieder die schroffsten Gegensätze aufeinander, und unter der Fahne des „Naturalismus" begegnen sich, wie zu Beginn dieses Jahrhunderts im Zeichen der Romantik, die mannigfachsten Individualitäten, welche von den verschiedensten Seiten her zusammenkommen und sowohl in Fragen des künstlerischen Stiles wie der Weltanschauung weit auseinandergehen. Allgemein ist nur ein lebendiges Ringen nach einer Neugestaltung und Neuentwickelung der Kunst, an welcher auch diejenigen jüngeren Poeten teilnehmen, welche sich dem eigentlichen Naturalismus ferner hielten, den Geist der alten ideal-humanitären Kunst treuer bewahrten und von diesem Boden aus die neue Wahrheit und neue Natur ebensogut zu erreichen glaubten wie die anderen und den Zolaismus und Ibsenismus mit Recht nicht höher stellten als die Goethe- und Shakespearenachahmung. Die stark ausgeprägten Neigungen nach formaler Schönheit, welche bei den letzten Goetheschülern, bei Gottfried Keller, C. F. Meyer und anderen noch kraftvoll vorgeherrscht hatten, verbunden mit den Bestrebungen nach einer geistig-idealen Weltanschauung finden hier ihre Fortsetzung und Weiterentwickelung. Diese ästhetisch-idealistische Richtung verfolgten unter anderem der reiche und umfassende Wolfgang Kirchbach, der als einer der Frühesten in den Kampf der Jungen gegen die Alten mit eingegriffen hatte, und der ihm nahestehende feinsinnige Ferdinand Avenarius, der wie jener auf die Ideen größeres Gewicht legt, als die meisten Naturalisten es thun, Maurice Reinhold von Stern, ein Lyriker von Matthison-Art, der Schweizer Karl Spitteler, Fritz Lienhard, der mehr von deutsch-nationaler Gesinnung und Tendenz als vom Boden deutsch-nationaler Kunst ausgeht, und andere. Auch Hanns von Gumppenberg gehört vielleicht mehr zu dieser Gruppe als zu der der Naturalisten. Er besitzt große und originelle Ideen, während die ästhetisch-sinnliche Erscheinung im Verhältnis dazu noch etwas Trockenes und Verkümmertes an sich hat. Noch stehen die Männer dieses Geschlechts mitten im Strom der Entwickelungen und Umformungen, ihre Persönlichkeit ist keine abgeschlossene, und man weiß nicht, was sie an letztem und reichstem Inhalt in sich bergen: daher setzt die geschichtliche Kritik hier aus und verzichtet auf eine eigentliche Beurteilung der neuen Bewegung. Denn noch läßt sich nicht deutlich erkennen, ob sie stecken bleibt in den Bekenntnissen des objektiven Naturalismus und der ästhetisierenden Dekadenten- und Symbolistenschule, oder ob sie nicht vielmehr von Anfang an, wie auch von Anfang an verschiedenfach betont wurde, den Geist und die Formen dieser Kunstrichtungen zu überwinden und zu neuen Idealen und Gestalten zu gelangen sucht. Hinter diesen Älteren drängen auch schon wieder jüngere

Digitized by Google

Talente heran, die bereits verheißungsvolle Proben einer reichen poetischen Begabung abgelegt haben, wenn sie auch einstweilen eine feste, scharf umrissene Persönlichkeit natürlich noch weniger erkennen lassen.

Jede Zeit, jede Generation stellt immer von neuem die Gesetze ihrer Kunst auf, in denen das Wesen ihres besonderen Organismus zum Ausdruck gelangt. Die Kunst jeder Zeit ist auch eine in sich vollendete, ein Lebendiges und Lebenerzeugendes, ein von inneren Kräften fest Zusammengehaltenes, wie irgend eine Erscheinung der Natur. Und um so höher steht sie, je reicher sie ist, je breiter und tiefer sie den geistigen und künstlerischen Inhalt ihrer Zeit umspannt, je stärker sie sich nach der objektiven wie nach der subjektiven Seite hin erweist. Aber auch keine Zeit erzeugt die vollkommene, die absolute, die einzige Kunst, sondern diese erwächst allein aus der Zusammenarbeit der ganzen Menschheit, aller Zeiten und Völker, und an ihr baute ebenso der stammelnde Schamane in asiatischer Steppe, wie ein Homer, ein Shakespeare oder Goethe. Die Kunst jeder Zeit, jedes Volkes und jedes Individuums liegt eingeschlossen und begrenzt in den Schranken einer Einzelpersönlichkeit. Und so ist es auch das Wesen und das Recht der Gegenwart, wenn sie der Vergangenheit gegenüber ihre neue eigenartige Individualität betont, wie es die Zukunft der heutigen Gegenwart gegenüber betonen wird. So schafft auch jeder Künstler sich seine eigene neue Kunst nach dem Wesen und der Eigenart seines nur einmal vorhandenen Organismus. Diese Individualitätskunst aber besitzt eine unvergängliche Kraft und Dauer, die durch alle Zeiten hin fortwirkt. Und das Individuum treibt auf dem Strom großer Weltentwickelungen, stets neuer Umformungen und Gestaltungen, von deren letztem Sinn und Wesen wir heute noch nichts wissen. Sprechen und gestalten können wir nur, was in uns mit mächtigen Gewalten nach Sprache und Gestaltung ringt, was uns glutvoll als ein Wissen, als ein Glauben, als ein Ideal erfüllt. Unser Ich werfen wir in die Wagschale der Weltgeschichte. Mögen Geschichte und Natur damit fertig werden, wie wir unser ganzes Leben hindurch mit ihnen fertig zu werden und sie in uns einzuschließen ringen.

Digitized by Google

Register.

Die römischen Ziffern geben die Bandnummern, die arabischen Ziffern die Seitenzahlen an.
Abkürzungen: Abb. = Abbildung. — ff. = und folgende Seiten. — s. = siehe.

A.

Aascha I. 484.
Abälard, Peter I. 692.
Abd-el-Hamid I. 541.
Abderiten von Wieland, Abb. einer Illustration von Ramberg hierzu II. 717.
Abd-er-rahman I. 541.
Abd-er-raschid I. 558.
Abelen II. 501.
Abessinien, ein fahrender Sänger in, Abb. I. 452.
Abonoteichos, Alexander von, s. Alexander v. A.
Abraham a Santa Clara II. 584, Abb. 584.
Abranyi, Kornel II. 990.
Abu Firâs Hamdany s. Hamdany.
Abul'ala I. 492. Abb. einer Seite aus seinen Gedichten 494.
Abul'atahija a. Kufa I. 489.
Abul-feda 481.
Abul Kasim Mansur s. Firdusi.
— Muwajjid Mohammed, aus Irak I. 498.
— Nowâs s. Nowâs.
— Said, letzter Fürst der Hulagiden-Dynastie I. 590.
— Temman s. Temman.
Aby Raby'a, Omar Ibn I. 484.
Académie française II. 417, Abb. eines Aktenstückes 416.
— — Wörterbuch s. Dictionnaire.
Achäos aus Eretria I. 318.
Achilles Tatius s. Tatius.
Achim von Arnim, Ludwig, s. Arnim.
Achmed I., I. 546.
— II., I. 546.
Achtal, El I. 485.
Ackermann, Luise II. 962.
Acuña, Fernando de II. 192.
Adam, ältestes französisches Mysterium II. 89.
Addison, Joseph II. 567, Abb. 568.
Adija, Samuel ibn I. 502.
Adesius und Frumentius, Begründer d. Christentums i. Abessinien I. 450.
Ägypten, Ägypter und die altägyptische Litteratur I. 23, 28, 181 ff. Das alte Reich 182 ff. Die Litteratur des mittleren Reichs 185 ff. Die Litteratur des neuen Reiches 188 ff.
ägyptischer Harfner Abb. I. 192.
ägyptische Tänzer, Abb. I. 188.
äneasroman I. 787.
äneas Sylvius II. 128. Abb. 128.
— und Dido, Abb. I. 375.
äolisches Lied I. 282.
äontides I. 330.
äschylos I. 246, 262, 264, 271 ff., sein Leben 271, seine Ideenwelt 272 ff., seine Werke 276 ff., Abb. 272.
äschines I. 258.
äsop I. 210.
äthiopische Handschriften. Abb. I. 449, 451.
— Litteratur I. 196, 450 ff.
ätolus, Alexander I. 330.
Afer, Terentius Publius s. Terentius.
Afghanen, Poesie der I. 541.
Afranius, L. I. 363.
Afrikanische Naturvölker, Poesie der I. 14 ff., s. auch bei den einzelnen Völkerschaften.
Agasti I. 72.
Agathangelos I. 446.
Agathon I. 318.
d'Agoult, Gräfin II. 955.
Agrabodhi, singhalesischer Dichter I. 555.
Agricola, Johann II. 286.
Ahasver, Sage von II. 289. Faksimile des Titelblattes zum, 290.
Ahmed Chani I. 542.
— Hatif s. Hatif.
— Schah I. 542.
Aimeric von Peguilain I. 711.
Aist, Dietmar von I. 728, Abb. 730.
Ajat, Gesang der Somalis, Abb. I. 9.
Akahito, altjapanischer Dichter I. 570.
Akbar I., Sultan I. 586.
Akensides Mark II. 687.
Akropolis, Plan der, mit dem Grundriß des Dionysostheaters (antike Münze), Abb. I. 262.
Aksakow, J. II. 990, 991.
— K. II. 990, 991.
Aladár I. 625.
Alarcon, Juan Ruiz de II. 205.
— Pedro A. de II. 976.
Albas, Tageslieder der provençal. Poesie I. 711.
Alberich von Besançon I. 684, 787, Abb. aus seinem Alexanderlied 685.
Albertus Magnus I. 694.
Alberus, Erasmus II. 287.
Albigenser I. 720.
Alboin, König I. 633.
Albrecht von Eybe II. 71.
Alcazar, Baltasar de II.
Alcuin I. 441, 663. [194.
Aldhelm I. 642, 650.
Aleardi, Aleardo II. 970.
Alecsandri, Vasile II. 987.
Aleman, Mateo II. 209.
Alemannen, germanischer Stamm I. 642.
d'Alembert, Jean le Rond II. 607, Abb. 609.
Alexander Ätolus s. Ätolus.
— von Abonoteichos I. 330.
— der Große in der Sage und Dichtung I. 308. In der orientalischen Poesie I. 514, 519, 534, 544, 550. In der Litteratur des Mittelalters I. 613, 775, 787, 789, 792, 801, 802.
— der wilde I. 752.
Alexanderlied von Alberich von Besançon, Abb. I. 685.
Alexander-Roman I. 787, 789, Abb. 788.
Alexandre de Bernai s. Bernai.
— du Pont I. 787.
Alexandria I. 198, 328, 429.
— Katechetenschule I. 429.
Alexandrinisches Zeitalter I. 325 ff.
Alexis I. 320.
— Willibald s. Häring.
Alfons X. I. 724.
Alfonso, König von Arragonien II. 126.
Alfonso's V. Psalter, Abb. II. 56.
Alfieri, Vittorio II. 887, Abb. 886.
Alfred der Große I. 657.
Algarotti, Francesco II.
Alighieri s. Dante. [661.
Ali-Hariri s. Hariri.
Ali Tschelebi s. Tschelebi.
Alkäos I. 288, Abb. 289.
— und Sappho, Abb. I. [240.
Alkman I. 233.
Alkmer, Hinrik von II. 75.
Alliteration d. altgermanischen Dichtung I. 665.
Allmers, Hermann II. 927.
Almeida Garrett, João Baptista II. 894.
Almos I. 625. [964.
Almquist, Karl J. L. II.
Alpha und Omega, Rederijkerkammer II. 502.
Altenburg, Michael II. 525.
Altenglischer Rundgesang mit Noten, Abb. II. 78.
Altfranzösische Liederhandschrift, Abb. I. 722.
Alvarez de Villesandino, Alfons s. Villesandino.
Amadis von Gaula II. 61.
— in deutscher Übertragung II. 291, Abb. eines Holzschnittes aus 292.
Amalie, Herzogin von Weimar II. 788, Abb. des Abendkreises der 788.
Amaru I. 99, 100.
Amasis I. 196.
Amati I. 577.
Amautas I. 584. [170.
d'Ambra, Francesco II.
Ambrosianischer Gesang I. 437.
Ambrosius I. 433.
Ameipsias I. 318.
Amenemhat I., I. 186.
Amerikanische Kulturvölker, alte I. 576. Die Azteken und Tolteken 576. Die Kitsche und die Maja 578. Die Tschibtscha 579. Die Kitschua und die Aymara 592. Abb. 577 bis 583. Bunte Tafel zwischen 560 und 561: Seite aus einer Majahandschrift.

Digitized by Google

Amharische Sprache I. 450.
Amicis, Edmondo de II. 974.
Amis und Amiles, Sage von I. 761.
Amoitli I. 577.
Amos I. 167, 170.
— Comenius s. Comenius.
Amru ben Kulthum I. 465.
Amr'ulkais I. 462. 465 ff.
Amyot, Jacques II. 181.
Anakreon I. 248, Abb. 248, 244.
Anaxagoras aus Klazomenä I. 258.
Anaximandros I. 229.
Anaximenes I. 229.
Andersen, Hans Christian II. 868, Abb. 868.
Andreä, Laurentius II. 670.
Andronicus, Livius I. 344.
Anduin, Longobardenkönig I. 618.
Aneurin I. 594.
Angeln s. Angelsachsen.
Angelsachsen I. 633, 634.
— christliche Poesie der I. 650.
Angelsächsische Evangelienhandschrift., Abb. I. 651, 652, 660. Außerdem Abbildungen angelsächsischer Handschriften 654, 656, 658.
Angilbert I. 668.
Angiolieri Cecco s. Cecco.
Angiras I. 72.
Ani, türk. Dichterin I. 546.
Annamiten I. 562.
Annamitisches Drama I. 565, Abb. 566.
d'Annunzio, Gabriele II. 1002.
Anschütz II. 842.
Anselm von Canterbury I. 680.
— der Peripatetiker I. 680.
Anslo, Reinier II. 510.
Anssari I. 509.
Antara I. 465 ff.
Antichrist, Ankunft und Untergang des, Mysterium aus Tegernsee II. 90.
Antigone von Sophokles I. 290, antike Darstellung einer dramatischen Parodie der, Abb. I. 291.
Antiphanes I. 320.
Antistrophe I. 242.
Antonides, Joannes II. 510.
Anzengruber, Ludwig II. 982.
Apollinaris von Laodicea [I. 435.
Apollinarius I. 397.
Apollo als Kitharöde Abb. I. 209. [I. 209.
Apollokultus in Delphi
Apollonios von Tyana I. 389, Abb. 389.
Apollonius Diogenes I. 399.
— von Rhodus I. 330.
— von Tyrus, Geschichte des I. 420, 776. II. 71.
Apopi, ägypt. Märchen von König I. 196.
Appulus, Guilelmus I. 680.
Apulejus, L. I. 416, Abb. 417.
Apu Ollantay, peruanisches Drama I. 584.
Araber, die, und die arabische Litteratur I. 141, 451 ff. Die vormohammedanische Poesie 462 ff. Mohammed 469 ff. Die nachmohammedanische Zeit 475 ff. Die Araber auf Spanien und Sizilien 498 ff. Die neujüdische Poesie unter den Arabern 501 ff.
Arabische Handschriften, Abb. I. 470, 472, 474, 475, 483, 490, 494.
Aragy I. 484.
Aramäischer Sprachstamm I. 143.
— Sprache I. 178.
Aranjakas I. 78.
Arany, Joseph II. 999.
Aratos aus Soli I. 338.
Aratus, Phänomena des, Abb. einer Seite aus der dem Germanicus beigelegten übersetzung derselben I. 407.
Arcadia von Sannazaro II. 153, 155.
— von Sidney II. 309.
Arce, Gaspar Nunnez de II. 976.
Archilochos I. 210, 233.
— Büste des, Abb. I. 233.
Archimedes I. 328.
Ardschuna I. 85, 561, vergl. Mahabharata.
— Reise zum Himmel, I. 91.
Arestrup, Emil II. 949.
Aretino, Pietro II. 115, 166, 169, 172, Abb. 173.
Arezzo, Guittone von I. 723.
d'Argens, Marquis II. 609.
Argensola, Bartolomé de II. 194.
— Lupercio de II. 194, 200.
Arier I. 65 ff.
Arion aus Methymna I. 238, 256.
Ariost s. Ariosto.
Ariosto, Lodovico II. 155ff., 169, Abb. 157.
— Petrarca, Tasso und Dante, Abb. nach Rafael II. 143.
Aristarch I. 328.
Aristophanes I. 302, 305, 306, 307 ff., Abb. 306.
Aristophaneische Komödie I. 307 ff., Abb. Theaterscenen 308, 311, 314.
Aristoteles I. 255, Abb. 255, 256.
Ari Thorgilsson I. 612.
Arkadische Dichtung s. Schäferdichtung.
Arktinos von Milet I. 224.
Arlechino II. 99.
Armenier, die, und die armenische Litteratur I. 136, 139, 144. Die altchristliche Litteratur d. A. I. 444.
Armoricus, Guilelmus I. 700.
Arnaboldi, Alessandro II. 970.
Arnauld, Antoine II. 422.
Arnault, Antoine II. 867
Arnaut von Marueil I. 711.
Arndt, Ernst Moritz II. 829.
— Johann II. 528.
Arnim, Achim von II. 818, 821.
Arnobius I. 433.
Arnold von Tungern II. 135.
Arpád I. 623.
d'Arras, Jean II. 72.
Arrebo, Anders II. 671.
Arriaza, Bautista de II. 892.
l'Arronge, Adolf II. 981.
Artus König I. 591.
— Tafelrunde, Abb. I. 780. II. 51.
Artussagen I. 777 ff., 785, 794, 801, 802, Abb. 778, 780, 784.
Asbjörnsen, P. II. 952.
Aschoka, die ersten Edikte des Königs auf den Felsen von Kapur di Giri, Abb. I. 74.
Ashley-Cooper Anthony s. Shaftesbury.
Asinius Pollio C. I. 370.
Asmal I. 496.
Asnyk, Adam II. 981.
Assa, König I. 186.
Assef-ed-Daula I. 552.
Assyrer-Babylonier, die, und die Litteratur der A.-B. I. 137 ff. Die Sumerer 144. Die Keilschrift 144. Die babylonisch-assyrische Poesie 145 ff.
Assurbanipal, Assurbanipals Bibliothek I. 144, Abb. 145, 152.
Asträa v. Urfé II. 413, Abb. aus, 414.
Atellanen I. 341. II. 99.
Athaide, Katharina de, Jugendgeliebte des Camoens II. 226.
Athanasius, Erzbischof von Alexandria I. 431.
Atharva-Veda I. 74, 75, 77.
Athenäum, das, der Gebrüder Schlegel II. 817.
Athos, der Berg I. 842.
Atri I. 72.
Atterbom, Peter D. Amadeus II. 863.
Attius, L. I. 346.
d'Aubigné, Agrippa II. 243.
Aucassin u. Nicolete I. 807.
Auerbach, Berthold II. 919.
Auersperg, Graf, Anastasius Grün II. 909, Abb. 909.
Aufklärungslitteratur des 18. Jahrhunderts, Anfänge der II. 549 ff. Die englische Aufklärungslitteratur 551 ff. Die Anfänge der Aufklärungslitteratur in Frankreich 554 ff. Die englische Poesie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts 562 ff. Die französische Poesie 577 ff. Die deutsche Poesie 584 ff. Die bürgerliche Aufklärungslitteratur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts 603 ff. Die Encyklopädisten 607. Rousseau 611 ff. Die englische Philosophie und Wissenschaft 619. Die englische Poesie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts 620 ff. Die französische Poesie 647 ff. Die geringeren Litteraturen in der Zeit der Aufklärung 657 ff. Die deutsche Poesie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts 689 ff.
Aufrichtige Tannengesellschaft II. 517.
Augier, Emile II. 960.
Augustinus, Aurelius I 433.
— Papyrus-Handschrift des heil., Abb. I. 432.
Augustus, Zeitalter des I. 369 ff.
Ausias March II. 57.
Ausonius, Magnus D. I. 442, 590.
Auvergne, Peire von, s. Peire
Avenarius, Ferdinand II. 1007.
Aventinus II. 112.
Averroës I. 499.
Avesta I. 26, 28, 131.
Avicenna I. 479, 499.
Awenydhyn I. 593.
Ayala, A. L. de II. 976.
— Pedro Lopez de II. 57.
Ayrer, Jakob II. 296.
d'Azeglio, Massimo II. 990.
Azteken I. 576.

Digitized by Google

B.

Babo II. 767.
Babrios I. 210, 895.
Babylonien, Babylonier-Assyrer s. Assyrer-Babylonier.
Bacon-Hypothese II. 337, vergl. Shakespeare.
Bacon von Verulam, Francis II. 300, Abb. 301, 302.
Badridse, Melanie I. 448.
Badscha, Ibn I. 499.
Baena, Joh. Alfonso de II. 57, Abb. aus seinem Cancionero 57, 58.
Bänkelsänger II. 64.
Baggesen, Jens II. 862, Abb. 861.
Bahr, Hermann II. 1006.
Balf, Antoine de II. 248.
Bajesid II., I. 546.
Bakhuizen van den Brink II. 947.
Bakkin I. 575.
Bakunin, M. II. 991.
Baladas I. 712.
Balassi, Melchior, Komödie von dem Verrate des II. 687.
— Valentin II. 687.
Balâus 444. [II. 195.
Balbuena, Bernardo de
Balladen, Sammlung altenglischer, von Bischof Percy II. 637.
Balzac, Honoré de II. 936, Abb. 937, Faksimile 937.
— Jean Luis Guez de II. 412, 417.
Bana I. 122.
Bandello Matteo II. 175.
Banville, Théodore de II 961.
Barberino, Francesco da I. 826.
Barcellar, Antonio Barbosa II. 687.
Barden I. 590, 599.
Bardesanes I. 442.
Bar Hebräus I. 444.
Barkley, Alexander II. 304.
Baron, Michel II. 476.
Barrett-Browning, Elisabeth II. 948.
Barrili, Giulio II. 974.
Barsuje I. 196.
Bartas, du II. 249.
Barthélemy, Jean Jacques II. 692.
Barthel Regenbogen II. 67.
Basa Sangjang I. 557.
Basedow, J. B. II. 726.
Bashshar Ibn Burd I. 478.
Basilius Digenis I. 886.
Basilios der Große I. 491.
Basken I. 596.
Basselin, Olivier II. 52.
Baszko, Godzisław I. 846.
Batrachomyomachie I. 228.
Battas I. 537.
Battikaoja I. 96.
Batuta, Ibn I. 481.
Baudelaire, Charles II. 964, Faksimile 964.
Bauernfeld, Eduard von II. 922, Abb. 923.
Baumbach, Rudolf II. 928.
Baumeister II. 926.
Bayle, Pierre II. 555.
Bayley, Thomas Haynes II. 856. [976.
Bazán, Emilia Pardo II.
Bazoche, Clercs de la II. 98.
Beaconsfield, Earl of, s. Disraeli.
Beatrice, Dante's Geliebte II. 22 ff., Abb. 27.
Beaufort, Lady Jane II. 86.
Beaumarchais II. 654, Abb. 658, Titelblatt zur „Hochzeit des Figaro" 654, Scene aus „Hochzeit des Figaro" 655.
Beaumont, Francis II. 359, Abb. 359. [188.
Bebel, Heinrich II. 134.
Beccaria, Cesare II. 665.
Beck, Karl II. 909.
Becquer, G. A. II. 975.
Beda Venerabilis I. 441, 642, 650.
— Abb. einer Seite einer Handschrift von Venerabilis I. 656.
— Kirchengeschichte, Abb. einer Seite aus einer Handschrift von, I. 654.
Beer, Michael II. 840.
Beers, Jan van II. 948.
Beets, Nicolaus II. 961.
Behistun, Inschriftfelsen von, Abb. I. 135.
Béjart, Armande II. 474, Abb. 470.
— Madeleine II. 472.
Bekker Wolff, Elisabeth II. 961.
Belen, keltischer Gott I. 589. [901.
Belinskij, W. II. 991, Abb.
Bellamy II. 861. [945.
Bellay, Joachim du II.
Belleau, Remi II. 248.
Bellman, Karl Michael II. 675, Abb. 676.
Belloy, de II. 649.
Bembo Kardinal II. 131, 140, 164, Abb. 166.
Benedikt der Heilige I. 649.
Benedix, Roderich II. 922.
Benicky II. 688. [180.
Benivieni, Girolamo II.
Benoit de Sainte More I. 787.
Beowa I. 635.
Beowulf, Beowulfslied I. 633, 636 ff. [I. 636.
Beowulf-Handschrift Abb.
Béranger, Jean Pierre de II. 873, Abb. 873.
Berchet, Giovanni II. 890.
Berchthold von Herbolzheim I. 801.
Bergklint, Olof, II. 675.
Bergsös, Wilhelm II. 949.
Berkeley, George II. 619.
Bernal, Alexandre de I. 787.
Bernard, Charles de la Bilette de II 958.
Bernardakis II. 988.
Bernardo del Carpio s. Carpio.
Bernart von Ventadour s. Ventadour.
Bernesker Stil II. 175.
Bernhard von Clairvaux II. 692.
Berni, Francesco II. 175.
Bernis, Pierre de II. 658.
Béroul I. 785.
Berquin II. 261.
Berfezio, Vittorio II. 974.
Berthold von Regensburg
Bertóla II. 665. [II. 8.
Bertold von Holle I. 801.
Bertrand v. Born s. Born.
Bertuch, Fr. Justin II. 788.
Berzsenyi, D. II. 998.
Beskow, Bernhard von II. 864.
Bessenyei, Georg II. 668.
Besser, Johann von II. 542.
Bethmann-Unzelmann, Friederike II. 798.
Beyle-Stendhal, Henry II. 956. [85.
Bhagavadgita-Episode I.
Bharadvadscha I. 72.
Bharat I. 98, vergl. Ramajana.
Bharata I. 85, vergl. Mahabharata.
Bharavi I. 95.
Bhartrihari I. 95, 97, 102.
Bhatta Narajana I. 115.
Bhavabhuti I. 115.
Bhima, Abb. I. 88, vergl. Mahabharata.
Bhischma I. 86, vergl. Mahabharata. [169.
Bibbiena, Kardinal II.
Bibel I. 26, 156 ff., 424 ff.
— 42 zeilige, Faksimile einer Seite derselben II. 106.
Bibelhandschriften, äthiopische, Abb. I. 419.
— angelsächsische, Abb. I. 651, 652, 660.
— griechische, Abb. I. 423, 426, 427, 428, 430.
— hebräische, Abb. I. 161, 171, 174, 177.
— irische, Abb. I. 648.
— samaritanische, Abb. I. 172.
— syrische, Abb. I. 443.
Bibelübersetzung von Martin Luther II. 260.
Bibliothek eines Bürgers des oströmischen Reiches, Abb. I. 431.
Bidaffari, Märchen von der Prinzessin I. 559.
Bidpai, Fabeln des I. 186, 584, 841, vergl. Pantschatantra, Kalilah wa Dimnah, Buch der Weisheit u. s. w.
Bierbaum, Otto Julius II. 1004.
Bikelas II. 988.
Bilderdijk II. 861.
Bilderschrift, hethitische, Abb. I. 140.
Bilderschriften, indianische, Abb. I. 11, 14.
Biogenetisches Gesetz in der Entwickelungsgeschichte der Poesie I. 23.
Bion aus Smyrna I. 886.
Birch-Pfeiffer, Charlotte II. 922.
Birken, Sigmund von II. 518.
Birmanen, Birmanische Litteratur I. 562, 563.
Bisson II. 961.
Biterolf I. 801.
Bitzius, Albert II. 919, vgl. Jeremias Gotthelf.
Björck II. 949.
Björnson, Björnstjerne II. 952, Abb. 950. [678.
Blahoslav, Johann II.
Blaustrumpf II. 618.
Bleibtreu, Karl II. 1004.
Blicher, Sten II. 868.
Blumauer, Aloys II. 761.
Blumenorden, pegnesischer II. 517. [931.
Blumenthal, Oskar II.
Bocage, Manoel Maria Barbosa de II. 668 ff.
Boccaccio II. 37 ff., Abb. 38, 39, 41
Boccalini, Trajano II. 887.
Bode, J. J. Chr. II. 798.
Bodel d'Arras, Jean II. 91.
Bodenstedt, Friedrich II. 912, Abb. 912.
Bodmer, Johann Jakob II. 594, Abb. 594.
Boehme, Jakob II. 373, Abb. 373.
Böhmen, die, und die böhmische Litteratur, Abstammung u. s. w. I. 614 ff., 868 ff. Die alte Poesie I. 846. Die Renaissance-Litteratur II. 677, 681. Die neuere Litteratur II. 994.
Bölsche, Wilhelm II. 1006.
Boerhave II. 574.
Börk, Isak II. 672.
Börne, Ludwig II. 900.
Boethius I. 418.
Boethiusdichtung I. 634, Abb. 636.
Bogomil, Priester I. 840.
Bohtori I. 485.
Boie, H. C. II. 727. [436.
Boileau II. 434, Abb. 434,
Boito, Arrigo II. 973.

Digitized by Google

Bojardo, Matteo Mario II. 151, Abb. 152.
Boleslav Chrobry I. 844.
Bolingbroke, Lord II. 554.
Bolintineanu, Demeter II. 967.
Bolivianischer Sonnentempel in Tiuhuanaco, Abb. I. 563.
Bonald de II. 873.
Boner, Ulrich II. 68.
— — Faksimile einer Seite aus seinem „Edelstein" II. 119.
Bonifacius I. 642.
— Bruchstücke der Briefe des, Abb. I. 664. [921.
Bon sens, Schule des II.
Born, Bertrand von I. 718.
Bosboom-Toussaint, Gertrud II. 947.
Boscan, Juan II. 190.
Bossuet, Jaques Bénigne II. 424, Abb. 425.
Bostan, Abb. aus einer persischen Handschrift des Saadi'schen I. 521.
Botenlauben, Graf Otto von I. 744.
Botrud I. 625.
Bourdaloue II. 424.
Bourdeille, Pierre de II. 243.
Bourget, Paul II. 1002.
Bracciolini II. 887.
Brachvogel, A. E. II. 922.
Bradstreet, Anne II. 858.
Braga, Theophilo II. 976.
Bragi, der Alte I. 611.
Brahm, Otto II. 1005.
Brahma I. 81.
Brahmanas I. 77. Vergl. Vedas, Vedenlitteratur.
Brahmanen, indische Priester I. 73 ff.
Brahmanismus I. 77, 82 ff.
Brandes, Georg II. 949.
Brant, Sebastian II. 70, Abb. 68, 69.
Brantôme, Seigneur de, s. Bourdeille.
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich von II. 536.
— Herzog Heinrich Julius von II. 269.
Bredahl, Christian II.
Breden, A. v., s. Christen.
Brederoo, G. A. II. 508.
Breitinger, Jakob II. 594, Abb. 595.
Bremer Beiträge II. 599, 648.
Brentano, Clemens II. 821.
Bret Harte II. 947, Abb. 947.
Brevier, burgundisches, Abb. II. 45.
Brighella II. 99.
Brihatkatha I. 124.
Brockes, Berthold Heinrich II. 587.
Brodzinski, Kazimir II. 980.
Brontës s. Currer Bell.
Browne, Robert II. 296.
— Thomas II. 303.
Browning, Rob. II. 942.
Brühl, Graf II. 840.
Bruni, Leonardo II. 128.
Bruno, Giordano II. 114, 170, Abb. 113.
Bruyère, Jean de la II. 426.
Bryant, William Cullen II. 859.
Brynjolf Solinson I. 608.
Bucco I. 841.
Buch der Weisheit siehe Pantschatantra. Abb. aus dem von Lienhart Holm gedruckten „B. d. W.", der ersten deutschen übersetzung d. Pantschatantra I. 119, 120, 121.
Buchanan, Georg II. 140.
Buchdruckerei, Abb. des Innern einer II. 121.
Buckle II. 896
Buda, Bruder Epels I. 624.
Buddha I. 78 ff., Abb. 79, 80.
— Inhalt seiner Lehre I. 79.
Buddhaghosa I. 128.
Buddhismus I. 42, 126 ff., 546, 548, 558, 554, 563, 565, 567.
Budé, Wilhelm II. 131.
Büchner, Georg II. 844.
Bühnenwesen s. Theater.
Bürger, Gottfried August II. 744 ff., Abb. 744.
— Hugo s. Lubliner.
Bütner, Wolfgang II. 289.
Bugineſen, Litteratur der I. 558.
Bulcsu, Held der ungarischen Sage I. 625.
Bulgaren, die, und die bulgarische Litteratur I. 614. Bulgarisches Volkslied I. 622. Alte bulgarische Litteratur I. 840 ff. Bulgarische Handschrift aus d. Mitte des 14. Jahrhunderts, Abb. I. 839.
Bulthaupt, H. A. II. 928.
Bulwer, Edward George Lytton II. 938.
Bundehesch I. 136.
Bunsen II. 896.
Bunyan, John II. 480, 492, Abb. 493.
Buonarotti, Michelangelo II. 164.
Burbadge, Brüder II. 292.
— Cuthbert II. 338.
— Richard II. 338.
Burchiello s. Domenico di Giovanni.
Bureaux d'esprit II. 614, 618. [58.
Burgos, Martinez de II.
Burgunder, germanischer Stamm I. 632, 633, 634, 637, 766.
Burgundisches Brevier, Abb. II. 45.
— Sagenkreis I. 761, 771.
— Schule II. 49.
Burkard Waldis II. 287, Titelseite zu seinem Esopus 288.
Burns, Robert II. 640 ff., Abb. 641, Faksimile des Titelblattes seiner „Poems" 642, einer von ihm beschriebenen Glasscheibe 643.
Burton, Robert II. 303.
Butler, Samuel II. 495, Abb. 495.
Bylinen I. 619.
Byron, Lord II. 852, Abb. 853, Büste 854.
Byrunj I. 481.
Byzanz und die Byzantinische Litteratur I. 827 ff. Abb. I. 828, 830, 833, 835, 837.

C.

Caballero, Fernan II. 975
Cabestaing, Guillem von I. 708.
Cabalso, José de II. 667.
Cadwalladyr I. 591.
Cadwallon I. 591.
Cäcilius Statius I. 362.
Calderon II. 206, 394 ff., Abb. 395. Abb. des Titelblattes eines Teiles seiner Comedias 399.
— Serafio y II. 893.
Calprenède, La II. 490.
Calpurnius Siculus, T. I. 407. [Abb. 232.
Calvin, Johannes II. 231.
Calvus Licinius I. 368, 370.
Camoens, Luis de II. 220 ff., Abb. 221, 223.
— Vasco Perez de II. 220.
Campanella Tomaso II. 154, 368.
Campbell, Thomas II. 646.
Campe, J. H. II. 726.
Campoamor, Ramon de II. 975.
Cancionero von Baena, Seite aus einer Handschrift des II. 58.
Cancioneros II. 57, Abb. 57, 58.
Candamo II. 406.
Cañizares II. 406.
Canterbury, Anselm von I. 680.
— Erzählungen von Chaucer II. 83, Abb. 84.
Cantoral, Lomas de II. 192.
Cantu, Cesare II. 890.
Capdueil, Pons de I. 715.
Capion, II. 672.
Capuana, Luigi II. 978.
Cardanus, Hieronymus II. 107.
Cardinal, Peire I. 719.
Carew, Thomas II. 481.
Carlyle, Thomas II. 943, Abb. 944.
Carolus Magnus s. Karl der Große.
Carpio, Bernardo del, Sage von I. 762.
Carrera, Valent II. 974.
Carteſius s. Descartes.
Carvalho e Aranjo, Alessandro Herculano de II. 894. [164.
Casa, Giovanni della II.
Casaubonus II. 131.
Cassius Dio I. 393.
— — Bruchstück aus der römischen Geschichte, Abb. I. 358. [974.
Castelnuovo, Enrico II.
Casti, Giambattista II. 662.
Castilho, Antonio Feliciano de II. 894, 976.
Castillejo, Christoval de II. 192. [58.
Castillo, Fernando de II.
Castro, Guillen de II. 205.
— José de II. 893. [60.
Catagena, Alonzo von II.
Cato, I. 369. [509.
Cats, Jakob II. 510, Abb.
Catull s. Catullus Valerius. [370.
Catullus, Valerius I. 368,
Cavalcanti, Guido II. 11.
Cavalotti, Felice II, 974.
Caveau, Verein II. 581.
Caxton, William, errichtet in London die erste Buchdruckerpresse II. 79.
Cecco Angiolieri II. 12.
Celestina II. 197.
Celtes, Conrad II. 132, 138.
Cent nouvelles nouvelles II. 50.
Cervantes II. 207, 211 ff., Abb. II. 211, 213, 215, 217. [665.
Cesarotti, Melchiore II.
Cetina, Gutierre de II.
Chaba I. 625. [192
Chad, St., Evangelienhandschrift aus dem Anfang des 8. Jahrhunderts, Abb. I. 643.
Chäremon I. 318.
Chakani I. 516.
Chaldäer I. 139, 143, vergl. Babylonier.
Chalikan Ibn I. 481.
— Abb. einer Seite seines Wörterbuchs I. 480.
Chamisso, Adalbert von II. 837 ff., Abb. 838.
Champfleury II. 958.
Champmeslé, Madame La II. 460.

Digitized by Google

Chapelain, II. 417, 450.
Chapelle II. 440.
Chapman, George II. 358
Chardry, I 806.
Charisi, al Jehuda I. 506.
— Abb. einer Seite aus einer spanischen oder afrikanischen Handschrift seines Tachkemoni I. 505.
Charlemagne I. 758.
Chartrier, Alain II. 48, Abb. 49. [50.
Chastelain, Georges II.
Chateaubriand II. 871, Abb. 872.
Chateaubrun II. 649.
Chatillon, Walter von I. 700. [958.
Chatrian, Alexandre II.
Chatterton, Thomas II. 639.
Chaucer, Geoffrey, II. 68, 74, 79 ff., Abb. 81, 82.
Chaulieu, Abbé II. 440.
Che-kiun-pao I. 58.
Chelcicky, Peter II. 678.
Chenier, André II. 649, 867.
— Marie Joseph de II. 867, Abb. 866.
Cherbuliez, Victor II. 956, 970.
Chettle, Henry, II. 326.
La Chèvres I. 785.
Chiabrera, Gabriello II. 382, Abb. 383.
Chiari II. 662.
Chibcha, s. Tschibtscha
Chijam, Omar I. 517.
Chimizapagua I. 592.
Chi-nal-ngan I. 61.
Chinesen, die, und die chinesische Litteratur I. 26. Charakter und Geistesleben I. 31 ff. Religion u. Philosophie 35 ff. Der Schi-king 44 ff. Die Lyrik 46 ff. Drama und Theater der Chinesen 50 ff. Die Erzählungs-Litteratur 58 ff. Abb. I. 32, 34, 36, 38, 39, 41, 43, 45, 50, 54, 60, 62, 63.
Chinesischer Gelehrter Abb. I. 34.
— Schrift, Abb. I. 36, 45.
Chiromantia, Seite aus Johannes Hartliebs, Abb. II. 104.
Chlodwig, I. 659.
Chodai Nameh I. 136.
Chörilos I. 264.
— aus Samos I. 260.
Chomjäkow II. 990, 991.
Chor des griechischen Dramas I. 261 ff. Der Chor bei Äschylos I. 281. Bei Sophokles I. 286 ff., 290. Bei Euripides I. 302. In der Komödie 305, 314 ff. Abb. I. 275, 285.
Chorda Avesta I. 133.
Chorene, Moses von I 446.
Chorgesang, dorischer I. 241, 245.
Chosru und Schirin, berühmtes Liebespaar d. oriental. Sage und Dichtung I. 519, 542.
Christen, Ada, Pseudon. für Ada v. Breden II. 929.
Christian von Hamle I. 744, Abb. 743.
Christine, Königin von Schweden II. 390, Abb. 890.
Christopulos, II. 988.
Christus, der leidende, Drama I. 435.
Chronicon Gallicum, Abb. aus dem, II. 47.
Chrysoloras, Manuel II. 127.
Chrysostomus, Johannes I. 431.
Chrysothemis I. 208, 209.
Chubb II. 558.
Chuenaten, Pharao I. 28.
Chufu I. 195. [188.
Chuschâl-Chan I. 541.
Cibbers, Colley II. 566.
Cicero, M. Tullius I. 365 ff., Abb. 365.
Cid I. 477. [768.
— Epos vom I. 762, Abb.
— v. Corneille, Faksimile des Titelblattes II. 454.
Cino von Pistoja II. 12.
Cinzio Giraldi II. 175.
Clairvaux, Bernh. von s. Bernhard von C.
Claudianus, Claudius I. 419, 420, Abb. aus einer Handschrift seines Gedichtes De consulatu Stiliconis I. 419.
Claudius, Matthias II. 725, 728, Abb. 728.
Clauren II. 838.
Claus Narr v. W. Bütner II. 289.
Clelia von Madeleine de Scudéry II. 430, Faksimile der Karte du Pays da Tendre II. 431.
Clemens von Alexandrien I. 429, 435. [II. 98.
Clercs de la Bazoche
Climacus, Johannes, Facsimile einer Seite aus „Die Paradiesesleiter" I. 833.
Clodius Äsopus I. 366.
Clopinel, Jean, I. 824.
Cluny, Kloster in Frankreich I. 677.
Coleridge, Samuel Taylor II. 849
Colla I. 582.
Colletiv-Mysteries II. 95.
Collier, Jeremy II. 499.
Collin, Joseph von II. 841
Collins, Anthony II. 553.
— Wilkie II. 941.
Colombine II. 99.
Colonna, Ägidius de II. 86.
Columbanus I. 642.
Columbus II. 108.
Comenius Amos II. 372, 682, Abb. 372.
Comines, Philippe de, II. 46, 48.
Commedia dell'arte II. 99, 296, 387, 388, 465, 548, 662, 664.
— — Abb. einer Darstellung II. 389.
— erudita II. 149.
— — in Frankreich II. 245, 465.
Compagni, Dino II. 42.
Computus I. 819.
Comte, Auguste II. 896.
Conceptisten II. 394.
Condillac, Abbé II. 619.
Confrères de la Passion II. 98.
Confucius, Confucianismus, I. 26, 35 ff., 37 Abb. 38. [499.
Congreve, William II.
Conrad, M. G. II. 1003.
Conscience, Hendrik II. 948, Abb. 948.
Constant, Benjamin II. 871.
Cooper, James Fenimore II. 858, Abb. 859.
Coppée, François II. 963, Faksimile 963.
Cordus Euricius II. 140.
Corneille, Pierre II. 441 ff., 450 ff., Abb. 451, Geburtshaus 452, Sterbehaus 455, Titelblatt des Cid 454.
—, Thomas, II. 465.
Cornwall, Barry, II. 856.
Cosbuć II. 987.
Cosmo von Medici II. 126, 129, Abb. 129.
Cossa, Pietro II. 973.
Costa, Isaak da II. 861.
Costenoble II. 842.
Coster, Samuel II. 508.
Cotin II. 417. [873.
Courier, Paul Louis II.
Cousin, Victor II. 871.
Cowley, Abraham II. 481.
Cowper, William II. 637.
Crabbe, George II. 646.
Cramer, J. A. II. 599.
Crashaw, Richard II. 481.
Crébillon, Claude-Prosper Jolyot de (der Jüngere) II. 581.
— Prosper Jolyot de II. 578.
Cremer, J. J. II. 948.
Crepidata tragoedia I. 344.
Creuz, Gustav Philipp II. 674
Cronegk II. 602.
Crotus Rubianus II. 135.
Cruz, Juan de la II. 193.
— Ramon de la II. 666.
Csiky, Gregor II. 990.
Csokonai, Michael II. 988.
Cueva, Juan de la II. 200.
Cumberland, Richard II. 635. [646.
Cunningham, Allan, II.
Currer-Bell, Charlotte II. 941.
Cynewulf I. 658.
Cyprianus I. 433.
Cyrill, Apostel I. 838.
Cyrillonas I. 444.
Czuczor, Johann II. 989

D.

Dach, Simon II. 523, Abb. 524.
Dacicky, Nikolaus II. 678.
Dämonen-Masken, singhalesische, Abb. I. 556.
Daeng Kalabu, Heldenlied vom I. 558.
Dänen, die und die dänische Litteratur. In der altgermanisch. Zeit I. 607 ff. Vom Mittelalter bis zum 18. Jahrh. II. 668 ff. Im 19. Jahrh. II. 949 ff.
Dahlstjerna, Gunno II. 671.
Dahn, Felix II. 927, 934, Abb. 934.
Dainos I. 623.
Dajaken, die und ihre Poesie I. 556.
— Tänzer der, Abb. I. 7.
Dakiki I. 510.
Dalang I. 561.
Dalin, Olof von II. 674.
Damajanti I. 91, vergl. Mahabharata. [15.
Damekil, Gesänge der I.
Damiani, Petrus I. 679 ff.
Damodara Mischra I. 116.
Dandin I. 122.
Daniel I. 178.
— das angebliche Grab des, Abb. I. 178.
Danilewsky, G. P. II. 991.
Danischwer I. 136.
Dansas I. 712.
Dante II. 12 ff., Abb. 13, 16, 19, 21, 23, 24, 25, 27.
— Ariosto, Petrarca und Tasso, Abb. nach Rafael II. 143.
— da Maiano I. 723.
Daredschiani I. 446.
Dares I. 420.
Darius Hystaspes, Keilinschriften des I. 135.
Darwin, Charles II. 893.
Daß, Peder II. 671.
Daudet, Alphonse II. 970, Abb. 971, Faksimile 971.
Dautzenberg, J. M. II. 948.

Digitized by Google

David, König I. 168.
— von Augsburg II. 8.
Davies, John II. 305.
Davison, Bogumil II. 925.
Davydd ab Gwilym I. 595.
Deborah, Lied der I. 160, 161. [II. 965.
Décadents, Schule der
Decamerone II. 37 ff., Abb. 39, 41. [II. 166.
Decio da Orti, Antonio
Decken, Agatha II. 861.
Dede I. 195.
Defoe, Daniel II. 569 ff., Abb. 570, Abb. seiner Handschrift 571, Abb. des Titelkupfers zu seinem Robinson Crusoe 572.
Dehmel, Richard II. 1004.
Deisten II. 552 ff.
Dekker, Thomas II. 358.
Delavigne, Casimir II. 884.
Delille, Abbé II. 653.
Delos, Apollokultus auf I. 209.
Delphi, Apollokultus in I. 209.
Delpit, Albert II. 970.
Demeterkultus I. 209.
Demokrit von Abdera I. 254.
Demosthenes I. 258.
Demotische Schrift I. 196.
Denham, John II. 481.
Denina, Carlo II. 665.
Denis, Michael II. 708.
— Pyramus I. 787.
De regimine principum von Ägid. de Colonna II. 86, Abb. 82, 85.
Derschawin II. 696, Abb. 698.
Descartes, René II. 378, Abb. 372. [II. 430.
Deshoulières, Antoinette
Des Knaben Wunderhorn von Achim von Arnim und Brentano II. 821.
Desportes, Philippe II. 249.
Destouche, Philippe Néricault II. 584, Abb. einer Scene aus seinem „le Glorieux" 582.
Deus, João de II. 976.
Deuteragonist I. 265.
Deutero-Jesaja I. 172.
Deutschland und die deutsche Litteratur.
— — Arische Herkunft und das Urariertum I. 65 ff.
— — Das germanische Altertum und die älteste germanische Dichtung I. 598 ff.
— — Die Germanen in der Völkerwanderungszeit und Zeit der Bekehrung zum Christentum I. 681 ff.
— — Vorrenaissance und Schulpoesie I. 677 ff., 684 ff.
Deutschland u. die deutsche Litteratur im Zeitalter der Kreuzzüge I. 691 ff. 697 ff. Der deutsche Minnesang I. 724 ff. Das nationale Epos des Mittelalters I. 753 ff., 764 ff. Das höfisch-ritterliche Epos und die Spielmannsdichtung I. 769 ff., 789 ff. Die poetische Erzählung, die Legende, der Schwank, die Tiererzählung I. 802 ff., 809 ff. Die didaktische Halbpoesie des Mittelalters I. 815 ff
— — im 14. und 15. Jahrhundert II. 1 ff. Die bürgerlich-gelehrte Poesie, Anfänge des Meistergesangs II. 62 ff. Schwanklitteratur II. 73 ff. Anfänge des Dramas II. 87 ff., 95, 99 ff.
— — im Zeitalter der Reformation II. 101 ff. Der deutsche Humanismus 125 ff., 132 ff., 138 ff. Die reformatorische Bewegung II. 251 ff. Die Streit- und Kampflitteratur II. 209 ff. Das Drama und die Unterhaltungslitteratur von Hans Sachs bis Ayrer II. 280 ff.
— — im 17. Jahrhundert II. 361 ff., 373, 376. Die Renaissancepoesie II. 511 ff. Die Sprachgesellschaften II. 515 ff. Die Lyrik II. 519 ff., 542. Drama und Theater II. 528 ff., 536 ff., 542 ff. Roman und Satire II. 551 ff., 585, 599, 542.
— — im 18. Jahrhundert II. 549 ff. Die Poesie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter französischem Einfluß II. 584 ff. Zeit der bürgerlichen Aufklärung II. 606 ff. Die Humanitätspoesie in Deutschland II. 689—808. Klopstock, Lessing, Wieland II. 696 ff. Sturm und Drang, Herder, Goethe's und Schillers Anfänge II. 721 ff. Der Klassicismus, Goethe und Schiller in der Zeit ihrer Vollendung II. 767 ff.
— — im 19. Jahrhundert, die Romantik in Deutschland II. 807 ff. Anfänge der romantischen Dichtung II. 816. Die Poesie des klassisch-romantischen Eklekticismus II. 829. Einfluß der neuen deutschen Poesie auf die des Auslandes II. 844, 849, 850, 859, 861—868, 865 ff., 885, 888, 892. Der Realismus des 19. Jahrhunderts II. 895 ff. Die jüngste litterarische Bewegung II. 1003.
Devrient, Eduard II. 925.
— Emil II. 925, Abb. 926.
— Ludwig II. 840.
Dewletschah I. 596.
Dhammapadam I. 127.
Dhurtasamagama I. 116.
Diamante, Juan II. 404.
Dias, Antonio Gonçalves II. 894.
Dickens, Charles II. 909, Abb. 909.
Dictionnaire de l'Académie, Abb. des Frontispice der Widmung an den König II. 418.
Dictus I. 420.
Didaxis, didaktische Dichtung s. Lehrdichtung.
Diderot, Denis II. 607, Abb. 608, Abb. eines Briefes von 610.
Dido und Äneas, Abb. I. 375.
— und ihre Gäste, Abb. I. 376.
Dietmar von Aist I. 728.
Dietrichs Flucht I. 772.
— von Bern I. 612, 618, 624, 634, 640, 754, 771, 772.
Digenis, Basilius s. Basilius.
Dimnah und Kalilah s. Kalilah und Dimnah.
Dingelstedt, Franz II. 909.
Dinis, König von Portugal II. 219.
Dio, Cassius I. 398, Abb. aus einer Handschrift seiner römischen Geschichte 398.
Dionysoskultus I. 209.
Dionysosmythen I. 261.
Dionysostheater auf der Akropolis, Abb. I. 282.
Dioscorides I. 337.
Diphilos I. 321.
Diphilus I. 366.
Disraeli, Benjamin II. 938.
Djordjic, Ignaz II. 682.
Dlugosz, Johann II. 680.
Doczi, Ludwig von II. 989.
Döring, Theodor II. 925.
Dolce, Lodovico II. 166, 170.
Dolet, Estienne II. 131.
Domenico di Giovanni II. 42.
Donne, John II. 481.
Don Quijote von Cervantes II. 61, 211 ff., Abb. 213, 215, 217.
Doon de Mayence I. 781.
Dorat II. 649, 653.
— Jean II. 248.
Doreid I. 465.
Dorischer Chorgesang, Dorische Lyrik I. 282, 241, 245.
Dossennus I. 341.
Dostojewskij II. 993, 994, Abb. 995.
Douwes-Dekker, Eduard II. 947.
Dovizi, Bernardo s. Bibbiena.
Drachmann, Holger II. 951.
Dracontius I. 442.
Drama, Entwickelung des Dramas. Keimspuren des Dramas bei den Naturvölkern I. 12. In der hebräischen Poesie I. 165. Bei den alten Ägyptern I. 184. Bei den alten Germanen II. 601.
— der alten Griechen I. 251 ff. Anfänge des Dramas I. 261 ff. Äschylos I. 271. Sophokles I. 281 ff. Euripides I. 294. Die Komödie. Aristophanes I. 302 ff. Die Ausgänge des attischen Dramas I. 317 ff. Das Drama in der Alexandrinischen Periode I. 325 ff., 330.
— der alten Römer I. 341, 344, 346 ff., 368, 389, 403 ff., 407.
— altchristliches I. 435.
— des Orients. Das chinesische Drama I. 50 ff. Das indische Drama I. 103 ff., 124. Die persischen Mysterienspiele I. 537 ff. Türkisches Drama I. 546. Die singhalesischen Pantomimen I. 555. Das javanische Drama I. 561. Drama der Birmanen I. 563. Der Siamesen I. 563. Das annamitische Drama I. 565. Das japanische Drama I. 570.
— der Peruaner I. 584.
— des Mittelalters. Neulateinisches Drama der Hroswitha I. 688. Anfänge des neueren Dramas in Europa, Mysterien, Mirakelspiele, Moralitäten und Fastnachtspossen II. 87 ff.
— der Renaissance. Das neulateinische Drama der Humanisten II. 138. Das italienische Drama II. 149, 156, 165 ff., 174, 180, 182, 184 ff. Das spanische Drama II. 198 ff., 207, 218. Das

Digitized by Google

portugiesische Drama II. 221. Das französische Drama II. 234. Anfänge des regelrechten Dramas II. 245, 248 ff. Das deutsche Drama in der Zeit der Reformation II. 280 ff., 292 ff. Das englische Drama II. 304, 312—360.
Drama im 17. Jahrhund. II. 381. Das italienische Drama II. 387. Das spanische Drama im Zeitalter Calderons II. 394 ff. Das französische Drama II. 415, 417. Das klassische Drama der Franzosen II. 441—476. Das englische Drama II. 490, 495 ff. Das niederländische Drama II. 505, 508 ff. Das deutsche Drama II. 517, 518, 529 ff., 536, 542 ff.
— im 18. Jahrhundert. Das moralische Drama in England II. 565 ff., 568, 633 ff. Das französische Drama II. 578, 582, 584, 649 ff., 654. Das deutsche Drama II. 588, 589 ff., 599, 602, 692 ff., 705 ff., 721, 727, 731, 747 ff., 778 ff., 1005 ff. Das italienische Drama II. 659 ff., 662 ff., 665. Das spanische Drama II. 666. Das portugiesische Drama II. 667. Das nordgermanische Drama II. 671, 672, 674, 675. Slawische Dramatik II. 678—680, 684, 685. Ungarisches Drama II. 687, 688.
— im 19. Jahrhundert. Das deutsche Drama II. 815, 816, 818 ff., 822 ff., 834, 840 ff., 921 ff., 927, 930 ff., 934. Das englische Drama II. 954, 958, 945. Das niederländische und nordgermanische Drama II. 862 bis 864, 948, 949, 952 ff. Das französische Drama II. 865 ff., 882, 884, 958 ff. Das italienische Drama II. 887, 889, 890, 973, 974. Das spanische Drama II. 892, 898, 976. Das portugiesische Drama II. 894. Das slawische Drama II. 980, 982, 985, 991—998. Das neugriechische Drama II. 988. Das ungarische Drama II. 988 ff.
Dramaturgie von Lessing II. 708 ff., Abb. des Titelblattes der ersten Ausgabe 711.
Drammor s. Schmid.
Drapa, Drapur I. 611.
Drawida-Völker, Litteratur der I. 558 ff.
Drayton, Michael II. 305. 308.
Dreyer, Max II. 1006.
Droste-Hülshoff, Anette von II. 906, Abb. 906.
Droz, Gustave II. 970.
Druiden I. 589. [497.
Dryden, John II. 496, Abb.
Dschagadischa I. 116.
Dschahmâl I. 551.
Dschaina-Manuskript, Abb. eines westindischen I. 125.
Dschainas I. 126.
Dschaisi, Malik Mohammed I. 550.
Dschajadeva I. 97, 98.
Dschajanuatha I. 102.
Dschamadagni I. 72.
Dschami I. 534.
Dschan I. 552.
Dschataka-Texte I. 127.
Dschelili I. 542.
Dschem I. 546.
Dschikanghor I. 546.
Dschowaini I. 519.
Dschudi, Ibn I. 500.
Duauf, Unterweisungen des I. 185.
Ducis II. 649. [618.
Dudeffant, Marquise II.
Düring-Crelinger-Stich, Auguste II. 841.
Dumas, Alexandre II. 884.
— Alexandre, Sohn II. 960, Abb. 961, Faksimile 960.
Dumen I. 620.
Dunbar, William II. 308.
Dunkelmänner, Briefe der II. 136.
Duplessis-Mornay II. 244.
Duronceray, Marie Justine Benedicte II. 652, Abb. 652.
Dynastie Thang, Entwickelung der chinesischen Dichtkunst unter der I. 47.

E.

Eabani I. 149.
Eadrine (Anduin) I. 633.
Ealhilde I. 633.
Eberlin, Johann von Günzburg II. 270.
Ebers, Georg II. 934.
Ebert, J. A. II. 599.
— Egon II. 888.
Ebner-Eschenbach, Marie von II. 934.
Ebräer s. Hebräer.
Echegaray, José II. 976, Abb. 975.
Echtermayer II. 904.
Eckenlied I. 772.
Eckhart, Meister II. 8.
Eckhof II. 709, Abb. 709.
Eckstein, Ernst II. 934.
Edda, die ältere I. 608.
Edda, die jüngere I. 611 ff.
Edda-Handschrift, Abb. I. 610.
Edelstein, von Boner, Faksimile einer Seite aus demselben II. 119.
Effen, Justus van II. 861.
Egesta, Theater zu, Abb. I. 263. [611.
Egil Skallagrimsson I.
Eglentier de II. 502.
Eichendorff, Joseph von II. 896, Abb. 887.
Eilhard von Oberge I. 794. II. 71.
Einar Skularson I. 612.
Einsiedel von II. 788.
Ekkehard, Chronist I. 624.
Ekkehard von St. Gallen I. 687.
Ekkyklema I. 270.
Elamiten I. 138.
Elbschwanenorden II. 517.
Eleaten I. 220.
Eleonore von Poitou, Musenhof der II. 77.
Elias I. 167.
Eliot, George, vgl. Evans.
Elisabeth, Gräfin von Nassau-Saarbrück II. 71.
Elisäus I. 446.
Ellak I. 625.
Elmenhorst II. 545.
Emile von J. J. Rousseau II. 616, Abb. d. Titelblattes 615.
Eminescu, M. II. 967.
Empedokles I. 229.
Empu-Kanva I. 559.
Empu Tempular I. 559.
Eneide Heinrichs v. Veldeke, Miniatur zur, Abb. I. 791.
Enfans Sans Souci II. 98. [714.
Engels, Joh. Jakob II.
England und die englische Litteratur. Die alte keltische Poesie auf britannischem Boden. I. 590 ff., 777 ff. Vergl. ferner: Das alte Germanien. I. 596 ff.
— Die angelsächsische Zeit I. 633, 635 ff., 641, 642. Die christliche Poesie der Angelsachsen I. 650 ff. Die normannische Zeit I. 802, 820, II. 77.
— Verschmelzung d. angelsächsischen u. anglonormannischen Sprache zur englischen und Beginn der neuenglischen Litteratur. Das Zeitalter Chaucers II. 77 ff. Das englische Drama im Mittelalter II. 86 ff., 94, 95, 96.
England und die englische Litteratur. Das Zeitalter der Renaissance II. 101 ff., 110. Der englische Humanismus II. 125 ff., 136, 140. Die englische Renaissancepoesie II. 297 ff. Die Dichtung d. Übergangszeit II. 308. Die italienische Schule II. 306 ff. Das Drama Shakespeare's u. seiner Zeitgenossen II. 312—360.
— im 17. Jahrhundert II. 360 ff., 364, 365, 368, 373, 477 ff. Die englische Litteratur unter der Herrschaft des Puritanismus II. 480 ff. Die Restauration in England II. 494 ff.
— in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts II. 549 ff. Die englische Poesie unter der Herrschaft des französischen Geschmacks. II. 602 ff.
— in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts II. 603 ff., 618 ff. Die Poesie dieser Zeit II. 620 ff.
— im 19. Jahrhundert II. 845 ff., 967 ff., 1003.
Englische Schauspieler in Deutschland II. 293.
Enna I. 194.
Ennâbigha I. 465.
Ennius, Q. I. 344.
Entrée de Spagne I. 780.
Enweri I. 516. [140.
Eobanus Hessus II. 135,
Eöen I. 225.
Eötvös, Joseph II. 980.
Ermanrik, Ermenrich I. 633.
Ephesische Geschichten des Xenophon I. 399.
Ephraim I. 442.
Epicharmos I. 304.
Epikur I. 257, 327, Abb. 257. [246.
Epinikien, pindarische I.
Epistolae obscurorum virorum II. 136.
Epos, Das. Epische Dichtung.
— der Chinesen I. 59.
— der alten Inder I. 84 ff., 124.
— altiranisches I. 134, 136.
— der Babylonier I. 148 ff.
— der Hellenen. Homer und Hesiod I. 207 ff. Weiterentwickelung I. 260. Das Epos der Alexandriner I. 329, 330. Der spätgriechischen Zeit I. 394, 435.
— der Römer I. 344, 346, 367, 371, 382, 408, 420, 442. Neulateinische Epen I. 663, 680, 687, 690. II. 138.

Epos d. altchristlichen Zeit I. 435, 442, 444, 446.
— der Neuperser I. 509 ff., 518 ff., 534, 536.
— der Afghanen I. 541. der Kurden I. 542. der Türken I. 542 ff. der Hindostanen I. 550 ff. der Malayen I. 558. der Javaner I. 559.
— germanische, der Völkerwanderungszeit I. 638 ff. Die christliche Epik der Angelsachsen I. 658.
— der deutschen Litteratur I. 668 ff., 668, 672, 687, 690. Das nationale Epos des Mittelalters I. 764 ff. Die ritterlich-höfische Epik I. 773 ff., 789 ff., 803 ff., 808, 809, 810. II. 64. Histor. Lieder des 14. und 15. Jahrhunderts II. 67. Schwänke des 16. Jahrhunderts II. 284, 287. Die epische Dichtung des 18. Jahrhunderts II. 596, 599, 696 ff., 700, 714, 728, 743, 744, 761, 790, 791, 798. Des 19. Jahrhunderts II. 815, 836, 837, 838, 841, 914, 917, 921, 927, 928, 929, 980, 1006.
— in der englischen Litteratur I. 802, 809. Das Zeitalter Chaucers II. 77 ff., 79 ff. Die Renaissance-Epik II. 309, 340. Im 17. Jahrhundert II. 481 ff., 495. Im 18. Jahrhundert II. 563, 637 ff. Im 19. Jahrhundert II. 849, 850, 852 ff.
— in der niederländischen Litteratur II. 501.
— in den nordgermanischen Litteraturen II. 862, 864, 949.
— in der französischen Litteratur I. 684. Das nationale Epos des Mittelalters I. 755 ff. Die ritterlich-höfische Epik I. 773 ff., 783 ff., 803 ff., 806, 807. Die klassicistische Epik II. 417, 438. Epik des 18. Jahrhunderts II. 581, 582. Epik d. 19. Jahrhunderts II. 835 ff., 963.
— in der italienischen Litteratur. Die ritterlich-höfische Epik I. 789. Dante und seine Zeit II. 12 ff., 32, 38. Das Renaissance-Epos II. 150 ff., 156 ff., 176 ff. Die Epik des 17. und 18. Jahrhunderts II. 383 ff., 387.
— in der spanischen Litteratur. Das spanische National-Epos I. 761. Die ritterlich-höfische Epik I. 789 ff. Das Renaissance-Epos II. 194, 201.
Epos in der portugiesischen Litteratur II. 219, 221, 894.
— der Byzantiner I. 834, 836.
— der Slawen. Das russische Heldenlied I. 619. Die Heldenlieder der Kleinrussen I. 620. Der Serben I. 621. Der Bulgaren I. 622. Das Kiewer Epos I. 844. Die alte Epik der Böhmen I. 846, 847. Slawische Renaissance der Epik II. 679, 682, 683. Das romantische Epos des 19. Jahrhunderts II. 980, 983, 986
— der Ungarn I. 624, 686, 687, 969.
— der Finnen I. 625 ff. der Esthen I. 630.
Erasmus, Alberus II. 287
— von Rotterdam II. 132, 136, Abb. 133.
Eratosthenes I. 328.
Ercilla y Cuñiga, Alonso de II. 194.
Erckmann, Emile II. 958
Erdeni bakši I. 549.
Erigena, Johannes Scotus I. 663.
Erinna I. 241.
Eristow, Fürst I. 448.
Ermenrich, Gotenkönig I. 633.
Ernst, Otto II. 1004.
Erzpoet, der I. 700.
Eschmunazar, Phönizische Inschrift auf dem Sarkophag des, Abb. I. 180.
— Sarkophag des I. 179.
Escofura, Patricio de la II. 898.
Esopus von Burkart Waldis, Abb. der Titelseite II. 288.
Espinel, Vicente II. 209.
Espronceda, José de II. 893.
Esra I. 178.
— den Mose I. 502.
Essarts, Herberay des, II. 238.
Essinahr I. 405
Estlair, Ferdinand II. 841.
Esthen I. 623, 630.
Esther, Buch I. 179.
— von Racine II. 464, Abb. einer Scene aus 463.
Estienne, Heinrich II. 131, Faksimile seiner Unterschrift 131.
— Robert II. 131.
Estilo culto, Gongora's II. 392, 394, 403, 513.
Estuñiga, Lope de II. 58.
Esus I. 599, Abb. 589.
Étaples, Lefèvre d' II. 231.
Etienne s. Estienne.
Eugamnon von Kyrene I. 224.
Euklides I. 328.
Eulalialied I. 674, Abb. I. 675.
Eulenspiegel II. 75, Abb. 74—76.
Euphuismus II. 309.
Eupolis I. 308.
Euricius Cordus II. 140.
Euripides I. 282, 294 ff., Abb. 295.
— -Handschrift, Münchener, Abb. I. 301.
Eusebius von Cäsarea I. 444, Abb. einer Handschrift 445.
— Kirchenvater I. 158.
Eustathios Makrembolites I. 832. [II. 707.
Eva, Lessings Frau, Abb.
Evangelien, Entstehungsgeschichte der I. 425 ff.
— -Handschriften, Abb. I. 428, 427, 643, 651, 652, 660.
— -Harmonie, Seite einer Abbildung aus einer Handschrift von Otfrieds I. 671, 673.
Evans, Mary Anne (George Eliot) II. 940.
Ewald, Johannes II. 675.
Exeter, Joseph I. 700.
Exostra I. 270.
Eybe, Albrecht von II. 71.
Eystein, Mönch I. 613.
Eyvind Finsson I. 611.

F.

Fabel, die, Entwickelung der Fabeldichtung.
— bei den Naturvölkern I. 8, 13, 15.
— bei den Indern I. 118 ff., 127.
— bei den Babyloniern I. 153.
— bei den Arabern I. 497.
— bei den Persern I. 534.
— in den geringeren Litteraturen des Orients I. 416, 546, 557, 561.
— im alten Griechenland I. 210, 224, 290.
— im alten Rom I. 406.
— im Mittelalter I. 729, 812 ff., 817, 819, 837, 841, 847.
— Weiterentwickelung der, seit Ausgang des Mittelalters II. 39, 68, 71, 75, 279. 283 ff., 287 ff., 436 ff., 440, 501, 599, 600, 667, 981.
Fabliel, Fabliau vergl. auch Schwankdichtung I. 806 ff. II. 501.
Fahrende Schüler, fahrende Kleriker, Vaganten, Goliarden I. 699 ff., 779, 812, 820. II. 64, 79.
Falke, Gustav II. 1004.
Falsen, de II. 674.
Faludy, Franz II. 688.
Farabi, Al I. 479.
Farazdak I. 485.
Fare, la II. 440.
Farel II. 231.
Farh Bachsch I. 552.
Farina, Salvatore II. 974.
Fasli I. 544.
Fastnachtsschwank und Fastnachtsspiel, der spätmittelalterliche II. 97, 99, 286, 287, 758.
Faust im deutschen Volksbuch II. 289.
— von Byzanz I. 446.
— von Goethe II. 758, 791, 793 ff., Abb. des Titelblattes der 1. Separatausgabe 794.
Favart, Charles Simon II. 652.
— Madame s. Duronceray.
Fawcett II. 947.
Fazio degli Uberti II. 42.
Feijoo Benito Geronimo II. 665.
Feisi I. 536.
Feith, Rhijnvis II. 861.
Fénelon II. 425, Abb. 425.
Ferid-ed-din Attar I. 527.
Ferrari, Paolo II. 974.
Ferreira, Antonio II. 221.
Fescenninische Spiele I. Fettahi I. 534. [341.
Feuerbach, Georg II. 132.
Feuillet, Octave II. 956.
Féval II. 958.
Feydeau II. 958.
Fichte, Johann Gottlieb II. 810, Abb. 810.
Ficino, Marsilio II. 129.
Fidschi-Insulaner, Poesie der I. 11.
Fielding, Henry II. 625, Abb. 625.
Fierabras II. 291.
Figueira, Guillem I. 720.
Figueroa, Francisco de II. 192.
— Christoval Suarez de II. 195.
Filangieri Gaetano II. 665.
Filelfo Francesco II. 128.
Filicaja, Vincenzo da II. 390.
Finkenritter, das Buch vom II. 289.
Finnen I. 587, 623, 625 ff.
Finnische Volkspoesie I. 627 ff.
Finnsburg, Schlacht bei I. 638.
Finsson Eyvind I. 611.
Fiorillo II. 388.
Firâs, Abu Hamdany s. Hamdany.

Digitized by Google

Firdusi I. 136, 509 ff., Abb. Rostem u. Sohrab, persische Miniatur aus dem Götting. Schah-nameh-Manuskript I. 511.
— türkischer Dichter I. 544
Fischart, Johann II. 275 ff., Abb. 275, Abb. eines Stammbuchblattes 276, Titelblatt zu seiner Übersetzung d. Gargantua u. Pantagruel 277.
Fischer, J. G., II. 928.
Fitger, Arthur II. 932.
Flaischlen, Cäsar II. 1006.
Flaska s. Smil von Pardubic. [Abb. 967.
Flaubert, Gustav II. 966,
Flavius Merobaudes II.
Fléchier II. 424. [442.
Fleck II. 798, Abb. 799.
Fleming, Paul II. 522, Abb. 523.
Fletcher, John II. 350, Abb. 358.
Florian II. 658.
Florus I. 590.
Flos und Blancflos I. 778, 782, 792, 801, 802, 896.
Fo I. 42.
Fodhlan, Ibn I. 481.
Förster, August, Schauspieler II. 926. [974.
Fogazzaro, Antonio II.
Folengo, Teofilo II. 161
Folquet von Marseille I. 711. [Abb. 100.
Folz, Hans II. 67, 100,
Fontana II. 973.
Fontane, Theodor II. 916, Abb. 918.
Fontenelle II. 555.
Ford, John II. 360.
Forster, Georg II. 724.
Fortiguerri, Niccolo II. 162. [Abb. 887.
Foscolo, Ugo II. 868,
Fouqué, Baron de la Motte II. 829.
Fourier, Charles II. 897.
Fränkisches Taufgelübde, Abb. des Urtextes I. 663.
Fragoso, Matos II. 404.
France, Anatole II. 964.
Frank, Sebastian II. 112, 257.
Franken I. 632, 640 ff. Die Litteratur im fränkischen Reich unter Merowingern und Karolingern 659 ff. [858.
Franklin, Benjamin II.
Frankreich und die französische Litteratur. Ärtische Herkunft der Franzosen und das Urariertum I. 65 ff. Die Kelten und das alte Gallien I. 588 ff. Die Zeit der Völkerwanderung und das Reich der Franken I. 632, 640 ff., 659 ff., 674.
Frankreich und die französische Litteratur im 10. und 11. Jahrhundert I. 677, 679, 680, 684.
— im Zeitalter der Kreuzzüge I. 691 ff. Die südfranzösische Poesie s. provençalische Poesie. Die nordfranzösische Ritterlyrik I. 723. Die mittelalterliche Epik I. 753 ff. Das nationale Epos I. 755 ff. Die ritterlich-höfische Epik I. 773 ff., 783 ff., 792, 794. Kleinere poetische Erzählungen I. 806 ff., 808 ff., 813 ff. Didaktische Poesien I. 815 ff., 820. Der Allegorische Roman I. 823 ff.
— im 14. und 15 Jahrhundert II. 1 ff. Die bürgerlich-gelehrte Poesie II. 43, 44 ff., 81. Die Anfänge des Dramas II. 87 ff., 90, 95, 98.
— im Zeitalter der Renaissance II. 101 ff. Der französische Humanismus II. 125 ff., 131 ff. Die nationale Litteratur II. 227 ff. Das Zeitalter Franz I. Rabelais II. 281 ff. Die Anfänge des Klassicismus II. 243 ff.
— im 17. Jahrhundert II. 361 ff. Die klassische Litteratur. Die ältere Entwickelung II. 407 ff. Die Prosalitteratur im Zeitalter des vollendeten Klassicismus II. 418 ff. Die klassische Poesie II. 427 ff. Das klassische Drama II. 441 ff.
— im 18. Jahrhundert II. 549 ff. Die Aufklärungsschriftsteller II. 554 ff., 603 ff., 607 ff. Die Dichtung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts II. 577 ff. In der zweiten Hälfte II. 647 ff.
— im 19. Jahrhundert. Das Zeitalter des Nachklassicismus und der Romantik II. 864 ff. Der Realismus II. 954 ff., 1002.
Franz I., König von Frankreich II. 131, 228, 254. Faksimile einer Seite einer Handschrift seiner Gedichte 230 ff.
Franziskaner I. 695.
Franziscus von Assisi I. 695, 704.
Franzos, Karl Emil II. 935.
Frauenlob I. 752, II. 67, Abb. I. 750. Vgl Heinrich von Meißen. [I. 661.
Fredegarius Scholasticus
Freidank I. 819.
Freiligrath, Ferdinand II. 906, Abb. 907.
Freisinger Denkmäler I. 846, II. 986.
Frenzel, Karl II. 980, 983.
Frese, Jakob II. 672.
Frey, Jakob II. 288.
Freytag, Gustav II. 918, Abb. 919.
Frezzi, Federigo, Bischof v. Foligno II. 42.
Frieb-Blumauer, Minona II. 925.
Friedrich II., Deutscher Kaiser I. 501, 723.
— — sizilianische Poetenschule am Hofe II. 9.
Friesen, germanischer Stamm II. 640, 661.
Frischlin, Nicodemus II. 139, Abb. 139.
Fritbiof I. 613.
Frösche, die, von Aristophanes I. 318, Abb. 314.
Froissart, Jean II. 46, Abb. 48. [I. 405.
Frontinus Sextus Julius
Fronto, Cornelius M. I. 416. [schaft II. 515.
Fruchtbringende Gesell-
Frumentius und Ädesius, Begründer des Christentums in Abessynien I. 450.
Fünfbuch siehe Pantschatantra.

G.

Gabirol, Salomo I. 506.
Gaboriau II. 958.
Gälfrid von Monmouth, Bischof I. 595, 777, 779.
Gälische Sprache, Litteratur und Kultur I. 588, 590, 595, 598, II. 638.
Gärtner, Karl Christian II. 599.
Gagai Dschargutsi I. 549.
Gaj, Ljudevit II. 986.
Galbert de Campristron, Jean II. 465.
Galdos, B. Perez II. 976.
Galenos, Claudius I. 866.
Galilei, Galileo II. 107, Abb. 108. [II. 725.
Galizin, Fürstin Amalie
Gallego, Juan Nicasio II. 892.
Gallen, St., Kloster in der Schweiz I. 679.
Gallina, Giac. II. 974.
Gallus, Mönch I. 846.
Galvez de Montalvo, Luis II. 195.
Ganga, Herabkunft der, vergl. Ramajana I. 93.
Ganghofer, Ludwig II. 983.
Gansvoort, Wessel II. 132.
Garborg, Arne II. 952, Abb. 952.
Garcilaso de la Vega II. 188, 191, Abb. 191.
Gargantua v. Rabelais II. 288, Abb. der Titelseite 290.
— und Pantagruel, übersetzung von Fischart II. 279, Abb. der Titelseite 277.
Garin le Loherrain I. 761.
Garnier, Robert II. 249.
Garrick, David II. 633, Abb. 633, Theaterscene mit G. 634.
Garschin, W. II. 998.
Gascoigne, Georg II. 305, 322.
Gassendi II. 105, 374.
Gathas I. 182.
Gaucelm Faidit I. 711.
Gaudy, Franz von II. 898.
Gaula, Amadis von II. 61, vergl. Ritterroman.
Gautier d'Arras I. 787.
— Théophile II. 882.
Gavischtira I. 72.
Gawain Douglas II. 303.
Gawan I. 777.
Gay, John II. 566.
Geaten I. 635.
Geert Groote II. 132.
Geibel, Emanuel II. 910, Abb. 911.
Geiertürme, Stele der, Denkmal der babylonischen Keilschrift (im Text steht irrtümlich Stele der Windtürme) I. 142.
Geijer, Erik Gustav II. 864.
Geiler, Johannes, von Kaisersberg II. 70.
Gelais, Mellin de St. II. 234.
Gellert, Christian Fürchtegott II. 569, Abb. 600.
Gellius, A. I. 416.
Gemäldeschrift I. 579.
Gemäldehandschrift, mexikanische, Abb. I. 577, 578.
Gemara I. 453.
Gemisthos, Gregorius II. 129.
Génestet, P. H. de II. 947.
Genienspracheder Taiaken I. 557.
Genovesi, Antonio II. 631.
Geoffrin, Me. II. 618.
Georgier, Poesie der I. 446.
Georgios Pisides I. 892.
Gerbert von Montreuil I. 787. [Abb. 527.
Gerhardt, Paul II. 527,
Germanen, die, und die altgermanische Kultur I. 596 ff. Die Germanen in der Völkerwanderungszeit I. 631. Der germanische Heldensang der Völkerwanderungs-

Digitized by Google

zeit I. 688 ff. Die Bekehrung der Germanen zum Christentum II. 641 ff. Vergl. Goten, Ostgoten, Westgoten, Vandalen, Longobarden, Franken, Angelsachsen.
Germanische Poesie, Wesen der I. 599 ff., 606 ff., 609 ff. Germanischer Individualismus II. 109 ff. Durchbruch einer germanischen Rassenkunst im Zeitalter der Renaissance II. 314 ff. Der Germanismus und die Poesie des Individualismus II. 316. Germanischer und romanischer Formengeist II. 318. England als Hort des Germanismus des 17. Jahrh. II. 477 ff. Der germanische Geist in der Poesie des 18. Jahrh. II. 574 ff., 638, 689 ff. Der englische Roman des 18. Jahrh. als Erneuerer der germanischen Poesie II. 631. Die französische Poesie des 18. Jahrh. unter den Einflüssen des germanischen Geistes II. 647 ff. Einflüsse des Germanismus auf die Entwickelungen der kleineren Litteraturen im 18. Jahrh. II. 665, 667, 668. Die Litteraturen des 19. Jahrh. unter den Einwirkungen des germanischen Geistes II. 865 ff., 864, 885, 888, 892, 893, 894, 954 ff., 978 ff., 980.
Germanicus, Übersetzung der Phänomena des Aratus, Abb. einer Seite aus einer bez. Handschrift I. 407.
Gerock, Karl II. 928.
Gerstenberg, H. W. von II. 749.
Geßner, Salomon II. 709.
Getadards, Petros I. 446.
Geuchmatt, Faksimile eines Blattes zu Murners II. 272.
Geulinx II. 374.
Geusenlieder II. 502.
Ghasnewiden I. 515.
Ghatakarpara I. 101.
Ghazali, Al I. 479.
— der Verrückte I. 544.
Ghezsprache I. 450.
Gherardi del Testa II. 974.
Ghil, René II. 1002.
Giacometti, Paolo II. 974.
Giacosa, Giuseppe II. 974.
Gibbon, Edward II. 619.
Gid, Zeitschrift II. 947.
Gil Vicente II. 196, 221.
Ginevra, Gemahlin des Königs Artus, Geliebte Lancelots. Vgl. Artussagen und Lancelot.
Giraldi Cinzio II. 175.
Giusti, Giuseppe II. 891.
Glaser, Adolf II. 964.
Gleim, Joh. Ludw. W. II. 602.
Gléoman I. 633.
Glichezäre, Heinrich der I. 813.
Globe, le II. 877.
Globe-Theater, Abb. II. 341.
Glorieux, le, von Destouches II. 584, Abb. einer Scene 582.
Gloucester, Herzog Humphrey von II. 131.
Godzistav Baszko I. 846.
Görres, Joseph II. 821.
Goethe, Johann Wolfgang II. 754 ff. Der junge Goethe II. 755 ff. Die Anfänge der Weimarer Zeit II. 758 ff., 767. Die Zeit nach der italienischen Reise u. in den Jahren der klassicistischen Bestrebungen II. 767 ff., 789 ff., 793 ff. Goethe's Geistesleben und künstlerischer Charakter II. 783 ff. Einfluß des Klassicismus auf die Dichtung Goethe's II. 790 ff. Goethe's und Schillers gemeinsames Wirken II. 796 ff. Goethe im Alter II. 800 ff., Abb. 755, 756, 757, 759, 781, 784, 788, 789, 794, 798, 801.
— Bildnisse. Goethe als Kind mit seiner Familie. Nach Seekatz II. 757. Jugendbildnis, gemalt von O. May, Abb. II. 781. Goethe in der Abendgesellschaft der Herzogin Amalie II. 788. Goethe in der Campagna, Zeit der italienischen Reise. Nach Tischbein. Abb. II. 755. Goethe im Jahre 1810. Nach Kügelgen. Abb. II. 785. Goethe im Alter II. 801.
— Geburtshaus, Abb. II. 758.
— Wohnhaus, Abb. II. 789.
Göttinger Dichterbund II. 716.
Götz von Berlichingen von Goethe. Abb. des Hamburger Theaterzettels von II. 759.
Gogol, Nikolai II. 981, 992. Abb. 992.
Goldoni, Carlo II. 662, Abb. 668.
Goldschmidt, M. A. II. 949
Goldsmith, Oliver II. 629, Abb. 629. Faksimile eines Verlagsvertrages von II. 630.
Goliarden, vgl. fahrende Schüler, fahrende Kleriker, Vaganten.
Gombauld II. 417.
Gomberville II. 430.
Goncourt, Brüder, Edmond und Jules II. 966.
Gondinet II. 961.
Gongora y Argote, Luis de II. 879 ff., 892, als Begründer des estilo culto II. 894, 406, 428, 518, Abb. 396.
Gontscharow, Iwan A. II. 998, Abb. 996.
Gonzalo I. 724.
Gopinatha I. 116.
Gorboduc, Tragödie von Sackville und Norton II. 822, Abb. d. Titelblattes 822.
Gosch, Mechitar I. 446.
Goszczynski, Severin II.
Gotama I. 72. [980.
Goten, die, und die Kultur der (vgl. auch Arier I. 65 und Germanen II. 596). In der Völkerwanderungszeit II. 632—634, 640 ff., 644. Ulfilas 645 ff., 649, 663.
Gotische Sagen I. 634, 640, 687, 771. [I. 771 ff.
— -longobardische Sagen
Gottfried von Neifen I. 752.
— — Straßburg I. 744, 797, Abb. 798.
Gotthelf, Jeremias s. Bitzius. [980.
Gottschall, Rudolf II. 927,
Gottsched, Adelgunde Victorie II. 598, Abb. 591.
— Johann Christoph II. 589 ff., Abb. 590. Abb. eines Theaterzettels für die Aufführung der von ihm übersetzten „Iphigenia" von Racine II. 598.
Gower, John II. 86.
Gozzi, Carlo II. 664, Abb.
— Gasparo II. 661. [664.
Graal, die Sage vom heiligen I. 780 ff., 785, 799.
Grabbe, Chr. Dietrich II. 844.
Gracian, Balthasar II. 406.
Gratiano, Dr., Figur der italienisch. commedia dell'arte II. 99.
Gray, Thomas II. 637.
Grazzini, Anton Francesco II. 175.
Greene, Robert II. 825.
Gregor I., Papst I. 433, 438, 441, 649.
— VII., Papst I. 691.
— von Nazianz I. 431, 436.
— — Nyssa I. 431.
— — Tours, Bischof I. 661, Abb. einer Seite aus einer Handschrift des 662.
Gregorianischer Kirchengesang I. 438.
Gregorius Gemisthos s. Gemisthos.
Greif, Martin II. 928.
Grendel, der Riese I. 635.
Gresset II. 581.
Gréville, Henry II. 970.
Gribojedow, A. S. II. 932, Abb. 981.
Griechen, Griechenland, Griechische Litteratur.
— Altgriechische, hellenische Litteratur I. 28, 29. Allgemeines über die altgriechische Kultur und ihren Einfluß auf die Weltlitteratur I. 201 ff. Das Blütezeitalter der epischen Poesie, Homerisches Zeitalter I. 207 ff. Das Blütezeitalter der Lyrik und das altgriechische Mittelalter I. 227 ff. Das Blütezeitalter des Dramas I. 250. Das Alexandrinische Zeitalter I. 324. In den ersten christlichen Jahrhunderten I. 385 ff. Die antik-heidnische Litteratur I. 391 ff. Die griechisch-altchristliche Litteratur I. 420 ff. Die neutestamentliche Litteratur I. 424. Die griechischen Kirchenväter I. 429 ff. Die altchristliche Poesie in griechischer Sprache I. 435 ff.
— griechisch-byzantinische Litteratur I. 827 ff.
— neugriechische Litteratur II. 987.
Griepenkerl II. 925.
Grigor Magistros I. 446.
Grillparzer, Franz II. 841 ff., Abb. 843.
Grimm, Friedrich Melchior II. 618. [814.
— Jakob II. 814, Abb.
— Wilhelm II. 814, Abb. 815.
Grimmelshausen, Jakob Christoffel von II. 540, Abb. 540, 541.
Griots, erblicher Sängerstand auf Senegambien I. 18.
Grisebach, Eduard II. 928.
Grönländer, satirische Gedichte der I. 18.
Groote, Geert II. 182.

Digitized by Google

Groſſe, Julius II. 927.
Groſſi, Tommaſo II. 890.
Groth, Klaus II. 920, Abb. 920.
Grotius, Hugo II. 368, 372, 500, Abb. 369.
Grün, Anaſtaſius ſiehe Auersperg.
Grünberger Handſchrift
Gruffydh I. 592. [I. 847.
Grundtvig, Nicolai II. 868.
Guarini, Giambattiſta II. 185, Abb. 185. [128.
Guarino von Verona II.
Guatemaliſch-toltekiſche Inſchrift, Abb. I. 579.
Gudrun-Epos I. 771 ff.
— Fakſimile aus der Ambraſer Handſchrift I. 770.
Gülſtan von Saadi I. 522. Seite aus einer Handſchrift des 523.
Günther, Joh. Chriſtian II. 586, Abb. 588.
Günzburg, Johann Eberlin von II. 270.
Guerazzi, F. D. II. 890.
Guericke, Otto von II. 374.
Guerini, Olindo ſiehe Stecchetti. [II. 205.
Guevara, Luiz Velez de
Guez de Balzac, Jean Luis ſ. Balzac.
Guicciardini II. 112.
Guidiccioni, Giovanni II. 164.
Guilelmus ſ. Appulus.
Guillaume de Lorris I. 824. [I. 708.
Guillem von Cabeſtaing
Guinicelli Guido II. 11.
Guiraut Riquier I. 712.
Guittone von Arezzo I. 723.
Gumpelmänner II. 64.
Gumppenberg, Hanns von II. 1007.
Gundulic, Iwan II. 679.
Gunlaug Schlangenzunge I. 612.
Gunther, König der Burgunden I. 633, in der Dichtung und Sage, vergl. Nibelungenlied, Waltharilied, Walther von Aquitanien.
— Ligurinus von ſ. Ligurinus.
Gutenberg, Johannes II. 102, Abb. 103, Abb. aus ſeiner 42zeiligen Bibel 106.
Guthere ſ. Gunther.
Gutierre de Cetina ſ. Cetina. [Abb. 903.
Gutzkow, Karl II. 904,
Guy de Cambrai I. 806.
— von Warwick I. 802.
Guyot de Provins I. 820.
Guzman, Fernan Perez de II. 60.
Gwalchmai I. 595.
Gyllenborg, Guſtav Fredrik II. 674. [687.
Gyöngyöſi, Stephan II.
Gyulai, Paul II. 889.

H.

Habakuk I. 167, 176.
Habington II. 490. [67.
Hadamar von Laber II.
Hadlaub, Johannes I. 752.
Häring, W. II. 918.
Hafis I. 531 ff.
Hagedorn, Friedrich von II. 597, Abb. 597.
Haggai I. 178.
Hagias I. 224.
Hala I. 124.
Halacha I. 453.
Halbe, Max II. 1006.
Halbſuter II. 67.
Hale, Adam de la II. 91.
Halevi, Jehuda I. 508.
Halévy II. 961.
Halek, Vitezslaw II. 985.
Halfred der Störriſche I. 612.
Hall, Joſeph II. 305.
Haller, Albrecht von II. 597, Abb. 598.
Halm, Friedrich ſ. Münch-Bellinghauſen.
Hamadany I. 496.
Hamann, Johann Georg II. 724.
Hamaſa des Abu Temman I. 462, 465.
Hamburger Nationaltheater II. 709.
Hamdany, Abu firás I. 489.
Hamerling, Robert II. 929, Abb. 929.
Hammarſköld, Lorenzo II. 863.
Hamſun, Knut II. 1008.
Han-ſi-tſe I. 42.
Hanſen, Friedrich von I. 732, 788, Abb. 734.
Hanſſon, Ola II. 952.
Hanswurſtpoſſe I. 363. II. 99, 296 ff., 296, 545 ff., 547, 548.
Hanuman I. 93, 94, 116, vergl. Ramajana, Abb. I. 94.
Hao-kiu-tſchuan, chineſiſcher Sittenroman I. 61, Abb. 60.
Harald Schönhaar I. 608, 611.
Hardenberg, Friedrich Leopold von, Novalis, II. 821, Abb. 821.
Hardy, Alexander II. 449.
Harduins I. 584.
Hariri I. 496.
— Ali I. 542.
Harit ben Hilliſa I. 485.
Harris-Papyrus I. 192.
Harsdörffer, Georg Philipp II. 517.
Hart, Heinrich II. 1008.
— Julius II. 1008.
Hartleben, Otto Erich II. 1004.
Hartlieb, Johann II. 71.
Hartmann von Aue I. 744, 794, Abb. 795, 796.
— Moritz II. 909.
Hartzenbuſch, Juan Eugenio II. 893.
Harun al Raſchid I. 477.
Harven, William II. 875.
Haſſan, Mir, aus Delhi I. 552.
Hatif, Ahmed I. 537.
Hatim Thai, Märchen von I. 534.
Hauff, Wilhelm I. 839.
Haug, Johannes Carſten II. 963.
Haupt- und Staatsaktionen II. 547.
Hauptmann, Gerhard II. 1005.
Haupu Sibah I. 558.
Havelock, Lied von I. 802.
Hawai, Poeſie auf I. 12.
Hawes, Stephen II. 804.
Hawthorne, Nathaniel II. 859.
Haymonskinder, die vier I. 760, II. 291, Abb. I. 760.
Hebbel, Friedrich II. 923, Abb. 923.
Hebel, Johann Peter II. 804, Abb. 804.
Hebetulla I. 546.
Hebräer, die. Hebräiſche Poeſie I. 24, 25, 27—29. Semitiſche Abſtammung I. 139 ff., 142, 143. Die hebräiſche Litteratur von den älteſten Zeiten bis zum Beginn der chriſtlichen Zeit, — die bibliſche Litteratur I. 155—178. — Die jüdiſch-alexandriniſche Litteratur I. 328 ff. Das Zeitalter der Entſtehung des Talmud I. 451 ff. Die neujüdiſche Poeſie unter den Arabern I. 501.
Hedberg II. 949. [525.
Heermann, Johannes II.
Hegedöſök I. 624.
Hegel II. 904, Abb. 902.
Hegeler, Wilhelm II. 1006.
Heiberg, Hermann II. 996.
— Ludwig II. 863.
— Peter Andreas II. 675.
Heine, Heinrich II. 900 ff., Abb. 901.
Heinrich VI., Kaiſer, Fakſimile eines Minneliedes von I. 732.
— II., König von England I. 779. II. 77.
— III., König von England I. 802.
— VII., König von England II. 304.
Heinrich VIII., König von England II. 304.
— IV., König von Frankreich II. 234.
— IV., Herzog von Breslau I. 752.
— Julius, Herzog von Braunſchweig II. 296.
— der Glichezäre I. 813.
— von Meißen, Frauenlob I. 752.
— von Müglen II. 68.
— von Teichner II. 68.
— von dem Turlin I. 801.
— von Veldecke I. 729, 794, Abb. 793.
— der Vogler I. 772.
Heinſe, Johann Jakob Wilhelm II. 747, Abb. 747.
Heinſius, Daniel II. 500.
Heiduk, Adolf II. 965.
Heldengeſang, Heldenlied ſ. Epos I. 633.
Heliand, der I. 668 ff. Fakſimile einer Seite der Münchener Heliandhandſchrift I. 670.
Heliodor I. 399.
Hellenen, helleniſch, vergl. Griechen, griechiſch.
Hellenismus, Einwirkung d. altgriechiſchen Poeſie auf die neuere Dichtung, vergl. Klaſſik, Klaſſicismus I. 206.
Helmholtz II. 896.
Helvetius, Claude Adrien II. 609.
Hemans, Felicia II. 856.
Henckell, Karl II. 1004.
Henotheismus der Inder I. 68.
Henriade von Voltaire II. 581, Abb. des Frontiſpiz der erſten Ausgabe II. 581.
Heptameron von Margarete v. Valois II. 234, Abb. der Titelſeite der erſten Ausgabe 235.
Herakles im griechiſchen Epos I. 211, 225.
— Schild des I. 225.
Heraklit aus Epheſus I. 253. [236.
Herberay des Eſſarts II.
Herbort von Friţlar I. 801.
Herder, Johann Gottfried II. 737 ff., Abb. 738, Abb. ſeines Geburtshauſes 739.
Hermann Nikolaus II. 268.
Hermeſianax I. 332.
Hermippos I. 318.
Hermoniakos, Konſtantin I. 886.
Herodot I. 195, 257, Abb. 258.
Heron I. 328. [305, 332, 333.
Herondas I. 305, 332, 333.
Herrand von Wildonie I. 807. [192.
Herrera, Fernando de II.

Digitized by Google

Herreros, Breton de los II. 898.
Herrick, Robert II. 480.
Herrig, Hans II. 980.
Hertz, Henrik II. 863.
Heruler, germanischer Stamm II. 632, 646.
Herwegh, Georg II. 909, Abb. 908.
Herz, Henriette II. 818.
Herzen, Alexander II. 991.
Hesekiel I. 176.
Hesiod I. 207, 208, 228.
Hesiodische Schule I. 224, 225 ff. [140.
Hessus, Eobanus II. 135,
Hesychius, erste Seite aus dem fünften Bande des Glossars des, Abb. I. 845.
Hetbiter I. 138.
Hethitische Bilderschrift, Abb. I. 140.
Heyse, Paul II. 915, Abb. 915.
Heywood, John II. 304.
— Thomas II. 358.
Hiaku-nin-is-syû, japanische Gedichtsammlung I. 598.
Hiel, Emanuel II. 948.
Hieroglyphenschrift I. 139, 144, 182. Abb. I. 187, 189, 190, 579, 581.
Hierónimo de San Pedro II. 62.
Hieronymus, Kirchenvater I. 158, 433.
Hilali I. 596. [437.
Hilarius von Poitiers I.
Hildebert von Tours I. 700. [Abb. 399.
Hildebrand-Lied I. 640, 765,
Hindi- und hindustanische Sprache und Litteratur I. 549 ff. Entstehung der hindustanischen Sprache I. 550. Die epische Poesie I. 550. Die lyrische Poesie I. 552. Abb. aus dem Roman „Kamrups Abenteuer" I. 551.
Hinrik von Alkmer s. Alkmer.
Hiob, das Buch I. 175.
Hipparchos I. 328.
Hippel, Theodor Gottlieb von II. 737, 806.
Hipponax von Ephesus I. 226, 242.
Hita, Juan Ruiz, Erzpriester von, s. Ruiz.
Hitomaro I. 570.
Hitopadescha, indische Fabelsammlung I. 122.
Hiuen-tsong, Kaiser I. 51.
Hjärne, Urban II. 672.
Hoa-tsien, episch-lyrisches Gedicht I. 59.
Hobbes, Thomas II. 364, 368, Abb. 364.
Hochstraten, Jakob von II. 135.
Hochzeit des Figaro von Beaumarchais II. 654, Abb. des Titelblattes zu 654, Abb. einer Scene aus 655.
Hölderlin, Joh. Chr. Friedr. II. 804.
Hölty, Ludwig II. 728.
Hofmann, Christian, von Hofmannswaldau II. 538, Abb. 537.
Hoffmann, E. T. A. II. 824, Abb. 824.
— von Fallersleben, Heinrich II. 909.
— Hans II. 935.
Hogg, James II. 646.
Hohelied Salomo's I. 165.
Ho-kuan-tse I. 42.
Holbach, Dietrich, Baron II. 609. [Abb. 673.
Holberg, Ludwig II. 672,
Holländer, Felix II. 1006.
Holland. Die Holländer s. Niederlande.
Holmes, Oliver Wendell II. 947. [672.
Holmström, Israel II.
Holst, Peter II. 949.
Holtei, Ludwig II. 840.
Holz, Arno II. 1004, 1005.
Homer, Homeros I. 208, 205, 207, 208, 210. Das homerische Epos I. 211 ff. Homers Bedeutung für die Entwickelung der Dichtkunst I. 215. Homerische Fragen, Homers Leben u. s. w. I. 218 ff. Die Schule und die Nachfolger Homers I. 223, 224 ff., 230. Einfluß Homers auf das spätere griechische Epos I. 260, 330. Homerische Centonen I. 435. Einfluß des homerischen Epos in der späteren Zeit II. 182 ff., 194, 224, 225, 426, 490. Die Wiedererweckung Homers im 18. Jahrh. II. 633, 637, 638.
— Apotheose, Abb. I. 213. Idealbüste, Abb. I. 212. Seite aus dem Bruchstück einer Homer-Handschrift aus dem 3. Jahrh. v. Chr., Abb. I. 221. Seite aus einer illustr. Ilias-Handschrift des 5. Jahrh. n. Chr., Abb. I. 216. Seite aus einer Odyssee-Handschrift des 14. Jahrh., Abb. I. 219.
Homeros, Alexandrinischer Dichter I. 330.
Honoria I. 625.
Hood, Thomas II. 942.
Hooft, Pieter Cornelis-zoon II. 506, Abb. 505.
Hopfen, Hans II. 927, [934.
Horand I. 606.
Horatius, Flaccus Quintus I. 369, 376 ff., Abb. I. 377, Seite aus einer Horaz-Handschrift des 10. Jahrh. n. Chr., I. 379, des 12. Jahrh. n. Chr. Bunte Tafel zwischen 352 und 353.
Horaz s. Horatius Flaccus.
Horn, König I. 802.
Hornklofi Thorbjörn I.
Horus I. 184.
Hosea I. 170.
Hostrup, J. Chr. II. 949.
Hotel Rambouillet II. 415 ff.
Hottentotten, Poesie der I. 14 ff.
Houwald, Chr. Ernst von II. 822.
Houx, Jean le II. 52.
Hovel ab Owain Gwynned I. 593.
Howard, Henri, Earl of Surrey s. Surrey.
Hrabanus Maurus I. 665, Abb. einer Handschrift des 663.
Hrolf Kraki I. 612.
Hroswitha I. 679, 688 ff.
Hrothgar I. 633, 635.
Huemann I. 576.
Hudibras von Butler II. 495, Titelblatt zu 493.
Hues von Rotland I. 787.
Hugdietrich I. 771.
Hughes, Thomas II. 941.
Hugo von Trimberg I. 819.
Humanismus, Humanisten II. 42, 102 ff., 118, 122 ff., 125 ff. Die Anfänge des Humanismus in Italien und der italienische Humanismus II. 126 ff. Der französische Humanismus II. 131. Der niederländ. Humanismus II. 132. Der deutsche Humanismus II. 132. Der englische Humanismus II. 136. Die neulateinische Humanistenpoesie II. 136 ff.
Humboldt, Alexander von II. 896. [619.
Hume, David II. 619, Abb.
Hunnen I. 624, 632.
Hunnischer Sagenkreis I. 624, 625, 634, 687, 706 ff.
Hunold II. 545.
Hurtado, Luis II. 62.
Huß, Johannes II. 4, 678.
Hutten, Ulrich von II. 136, 251, 270, Abb. 270, 271.
Huygens, Constantin II. 510. [375.
Huyghens, Christian II.
Huysmans, Joris Karl II. 1002.
Hygelak, der Geatenkönig I. 635.
Hymenaeos I. 208.

J.

Iberer I. 586.
Ibsen, Henrik II. 952, Abb. 951.
Ibykos I. 242.
Iffland, A. W. II. 782, 802, Abb. 783.
Igors Heerfahrt I. 844.
Igricek I. 624.
Igricz-kérészség I. 624. [441.
Ildefonsus von Toledo I.
Ilias I. 210, 215, 220, Abb. einer Seite aus der Mailänder Handschrift der I. 217.
Ilitschutsai I. 519.
Ilja von Murom I. 619.
Ilmarinen I. 630. [973.
Imbriani Vittorio, II.
Immermann, Karl II. 839, Abb. 839. [00
Imperial, Francisco II.
Indianer, Poesie der I. 12 ff. s. auch bei den einzelnen Stämmen.
Indianische Bilderschriften Abb. I. 11, 14.
Indien, indische Kultur und Litteratur I. 23 ff Die alten Arier und die arische Kultur I. 65 ff. Das alte Indien, Religion und Kultur im Rig-Veda-Zeitalter I. 68 ff. Der Rig-Veda I. 69 ff. Das altindische Priestertum und die Litteratur der Veden. I. 72 ff. Das mittelalterliche Indien, Buddha I. 78 ff. Die epische Poesie der Inder I. 84 ff. Die Lyrik I. 93 ff. Das indische Drama I. 103 ff. Die Prakrit- und Pali-Litteratur I. 123 ff. — Die Litteratur im neueren Indien s. Hindi- und hindustanische Litteratur, Dravida-Völker, Tamulische Litteratur.
— Abbildungen. Die Aśhoka-Inschriften auf den Felsen von Kapur di Giri I. 74. Handschriften: Südindische Rig-Veda-Handschrift des 16. Jahrhunderts n. Chr. I. 69. Palmblatt-Handschrift aus dem 9. Jahrhundert n. Chr. I. 76. Aus dem Jahre 1084. I. 81. — Aus dem 14. Jahrhundert I. 124. Sanskrit-Handschriften des 17. und 18. Jahrhunderts I. 117. Tschaina-Manuskript vom Jahre 1404 I. 125. Handschrift eines religiösen Werkes der

Digitized by Google

Buddhisten I. 127. — Indischer Tanz I. 73 — Indische Schauspieler I. 106, 108. Indische Schauspielerin I. 113-114. Außerdem I. 68, 79, 80, 87, 88, 92, 96, 94.
Ingermann, B. S. II. 863.
Jon aus Chios I. 318.
Jophon, Sohn des Sophokles I. 282.
Iran, altiranische Kultur und Litteratur I. 23, 24, 26, 27. Arische Herkunft, Urariertum I. 65 ff., 129 ff. Das Zeitalter Zarathustra's und die alte ostiranische Kultur I. 130 ff. Westiran I. 134 ff. Kultur und Litteratur unter den Sassaniden I. 136 ff. Vgl. Persien. Abb. Inschriftfelsen v. Behistun I. 135.
Iren, Irland, irische Kultur II. 568. 590 ff., 595, 596, 642, 650, 663. Abb.: Denkmäler ogamischer, altirischer Runenschrift I. 591, 592. Spätere irische Runenschrift I. 593. Seite aus der Evangelienhandschr. von St. Chad I. 643. Aus einer irischen Handschrift des 8. Jahrh. I. 649.
Iriarte, Thomas de II. 667. [858.
Irving, Washington II.
Isaak von Antonien I. 444.
Ischak Tschelebi I. 544.
Isengrimus I. 813. [479.
Isbrakijun, Schule der I.
Isidorus von Sevilla, Bischof I. 649.
Isis I. 184. [665.
Isla, José Francisco II.
Islam, Der, s. Mohammed, Mohammedanismus.
Island, isländische Litteratur I. 596 ff., 607 ff., 611 ff. Neuere isländ. Litteratur II. 668 ff.
Isokrates I. 258.
Istar I. 149.
— Höllenfahrt der I. 152.
Italien, italienische Litteratur. Die Litteratur in lateinischer Sprache nach dem Sturz des altrömischen Reiches in der Longobardenzeit I. 632, 640, 641, 649, 663. Im 10. bis 12. Jahrh. I. 667, 680 ff. Im Zeitalter der Kreuzzüge I. 691 ff. Anfänge der Nationallitteratur in italienischer Sprache: die geistliche Lyrik in Umbrien I. 704 ff. Francoitalienische Zeit I. 723, 789, 826.
Italien im 14. u. 15. Jahrhundert II. 1 ff. Zeitalter Dante's, Petrarca's, Boccaccio's II. 9 ff. Anfänge des Theaters II. 87 ff., 94, 99.
— im Zeitalter der Renaissance II. 101 ff. Der italienische Humanismus II. 125 ff., 136 ff., 140. Die nationale Litteratur II. 141 ff. Das Wiederaufleben der nationalen Litteratur II. 146 ff. Die Poesie auf ihrer Höhe. Ariost I. 155 ff. Lyrik und Drama der klassicistischen Richtung II. 162 ff. Die Gegner des Klassicismus. Die Satiriker II. 170 ff. Torquato Tasso und seine Zeitgenossen II. 176 ff.
— im 17. Jahrhundert II. 361 ff. Marini und seine Zeit II. 382 ff. Anfänge des französischen Klassicismus II. 390.
— im 18. Jahrhundert. Die italienische Litteratur unter der Herrschaft des französischen Geschmacks II. 658 ff. Erstes Eindringen germanischer Elemente II. 665.
— im 19. Jahrhundert. Die Zeit des Nachklassicismus und der Romantik II. 885 ff. Verfall der Romantik und Emporgang des Realismus II. 970 ff.
Iwein und Erec I. 777.
Izdubar-Epos, Babylonisches, I. 146 ff. Abb.: Thontafeln mit Bruchstücken der Sintflut-Erzählung aus der Assurbanipalschen Bibl. I. 145, 152. Izdubar, Relief aus Khorsabad I. 148. Izdubar und Eabani I. 150. Die Skorpionmenschen I. 151. Izdubar und Sitnapistim I. 152.

J (i).

Jakob I., König II. 86.
— von Edessa I. 444.
Jacobsen, J. P. II. 951.
Jacopone da Todi I. 706.
Jäger II. 953.
Jaia I. 542.
Jakobi, Fritz II. 725.
Jamblichus I. 399.
Janetschky, Christian II. 546, Abb. 546.
Jang-hiong I. 42.
Jan Posset s. Sackville.
Jansemin, Jaques I. 723.
Japan und die japanische Litteratur I. 565 ff. Die Lyrik I. 568. Das japanische Drama I. 570. Die Erzählungslitteratur I. 575.
— Abbildungen. Japanisches Hetärenlied, Text und Melodie I. 570. Titelblatt und Seite einer japanischen Anthologie I. 567, 569. Japanisches Theater I. 571, 573. Illustration eines Romans I. 574. Außerdem I 572.
Jaschna I. 132, 133.
Jascht I. 133, 134.
Jasykow II 991.
Jaufre Rudel I. 708.
Jaume Roig II. 57.
Javanika I. 105.
Java, Javanische Litteratur I. 559 ff. Die Kawilitteratur I. 559. Die javanische Litteratur I. 561. Das javanische Drama I. 561. Abb. javanische Handschrift aus dem 18. Jahrhund. I. 560. Javan. Schauspieler I. 562.
Jean de Meun I. 824.
Jean Paul II. 806, Abb. 805. [506.
Jehuda ben Salomo I.
Jemin, Ibn I. 530.
Jensen, Wilhelm II. 964, Abb. 935.
Jeremia I. 176.
Jeremias Gotthelf s. Bitzius.
Jesaias I. 28, 167, 169, 172.
— Deutero- oder Pseudo- I. 172.
Jescht s. Jascht.
Jesuiten, Die, und ihr Einfluß auf die Litteratur II. 124, 176 ff., 178, 275, 365, 380, 383, 391, 394, 422, 424, 480, 526, 527, 545, 680, 681, 682, 687, 688.
Jesus Sirach I. 179.
Ji-king I. 37, 38.
Jodelle, Etienne II. 248.
Joel I. 170.
Joglar s. Spielleute.
Johann II. von Kastilien II. 57.
Johannes Chrysostomus s. Chrysostomus.
— Climacus, Faksimile einer Seite aus „Die Paradiesesleiter" I. 833.
— von Damaskus I. 831.
— -Evangelium I. 426.
Johannis Offenbarung I. 425.
Johnson, Samuel II. 631, Abb. 631.
Joinville II. 46.
Jokai, Maurus II. 989.
Jona, Buch I. 179.
Jonathan ben Uziel I. 179.
Jongleur s. Spielleute.
— auf einem öffentlichen Platze, Abb. I. 701.
Jonson, Ben II. 355 ff., Abb. 356.
Joppe, ägypt. Erzählung von der Einnahme von I. 195.
Jordan, Wilhelm II. 914, Abb. 914.
Jornandes I. 633.
Jorque Manrique II. 60.
Josefus, jüdisch. Historiker I. 158. [780.
Joseph von Arimathia I.
Josika, Nikolaus II. 989.
Jovellanos, Gaspar Melchior de II. 667.
Juan de la Cruz II. 193.
— Manuel, Infant Don II. 55.
Jude, der ewige, deutsches Volksbuch II. 289, Abb. des Titelblattes II. 290.
Juden, Judentum, jüdische Litteratur, vgl. Hebräer.
Judith, Buch I. 179.
— -Dichtung, die angelsächsische I. 657.
Julius Cäsar I. 366.
Junges Deutschland II. 900 ff.
Jungfrauen, die klugen und thörichten, Mysterienspiel II. 95.
Jung-Stilling, J. H. II. 725.
Juniusbriefe II. 618.
Jussuf Kas Adshib I. 547.
— und Suleicha, die bibl. Sage von Joseph und der Frau des Potiphar in der orientalischen Dichtung I. 510, 534, 542, 550.
Juvenal I. 412.
Juvenalis, Decimus Junius, s. Juvenal.
Juvencus I. 442.

K.

Kacic-Miosic, Andreas II. 682.
Kaczkowski, Sigismund II. 981.
Kadlubek, Vincenz I. 846.
Kaedmon I. 652.
— Handschrift aus dem 11. Jahrhundert, Abb. I. 658. [726.
Kästner, Abraham, II.
Kaiserchronik I. 815.
Kaisersberg, Johannes Geiler von II. 70.
Kalschivant I. 72.

Digitized by Google

Kalbeck, Max, II. 927.
Kalenberg, Pfaffe von II. 75.
Kaleva, Kalewala I. 628.
Kalewipoeg I. 630.
Kalfa Kovenes I. 448.
Kalidasa I. 95, 97, 98, 105, 107 ff.
Kalilah und Dimnah I. 122, 497, 534, 841, vgl. Pantschatantra, Bidpai, Buch der Weisheit.
— — Abb. aus einer arabischen Handschrift des Fabelbuches I. 535.
— wa Dimnah soviel wie Kalilah und Dimnah.
Kallimachos I. 330.
Kallinos I. 233.
Kammern der Rhetorik II. 502 ff.
Kamrups Abenteuer, hindustanischer Märchenroman I. 551.
Kanaresen I. 553. [542.
Kanitz, Freiherr von II.
Kant, Immanuel, II. 776. Abb. 777.
Kantemir, Fürst II. 685.
Kantjil, javanische Tiererzählung I. 561.
Kantzow II. 112.
Kanva I. 72.
Kao-tong-kia I. 58.
Kao-tschin I. 49.
Kao-wen-sieu I. 53.
Kaquemna, Weisheitssprüche des I. 186.
Karadjordje I. 622.
Karadschić, Vuk II. 966
Karamzin, Nicolai M. II.
Karelen I. 623. [961.
Karl IX. II. 284.
— August, Herzog von Weimar II. 788.
— der Große I. 441, 661 ff. Kultur und Litteratur im Zeitalter Karls des Großen I. 661 ff. Karl der Große in der Sage und Dichtung I. 613, 756 ff., 758, 760, 789, 792, 801, 802.
— der Kahle I. 665.
Karna, Heldengestalt des Mahabharata I. 86.
Karolinen-Inseln, Gesangsfeste auf den I. 18.
Karpinski, Franz II. 684.
Karr, Alphonse II. 958.
Karthago I. 142, 179.
Kaschjapa I. 72.
Kasside I. 465, 492, 517, 522. [75.
Kastenwesen der Inder I.
Katharina II. von Rußland II. 685.
Katkow II. 990.
Katona, Joseph II. 989.
Kautukasarwaswa, indische Posse I. 116.
Kavikarnapura I. 116.
Kaviraja I. 96.
Kavja, altindischer Dichter I. 72.
— Bezeichnung für das indische Epos I. 95.
Kawi, Sprache und Litteratur I. 559.
Kay, Charles de II. 947.
Kazinczy, Franz von I. 989.
Keats, John II. 858.
Keilschrift I. 134, 138, 144 ff. Abb.: Inschriftfelsen von Behistun mit persischen Keilschriften I. 135. Stele der Geiertürme mit babylonischer Keilschrift archaistischen Charakters I. 142. Thontafel der Assurbanipalschen Bibliothek I. 145, 152.
Keiser, Reinhold II. 545.
Keller, Gottfried II. 916. Abb. 916.
Kellgren, Henrik II. 674.
Kelongs, spruchartige Liebesgedichte der Malayen I. 550.
Kelten und die keltische Kultur und Litteratur. Ariche Herkunft I. 65, 66 ff., 586, 587, 588 ff. Die Kelten in Gallien I. 588 ff. Die Kelten in Britannien I. 590 ff.
Keltiberer I. 587. [I. 588.
Keltiberische Münze Abb.
Kemeny, Johann II. 989.
Kempe, William II. 388.
Kepler, Johannes II. 107, 372 Abb. 371.
Kermani, Mir I. 590.
Kerner, Justinus II. 835.
Khallikan, Ibn I. 481, Abb. seines biographischen Wörterbuches I. 490.
Kiao-meng-fu I. 57.
Kiew und die Kiewer Litteratur im Mittelalter I. 619, 620, 842. Kiew'scher Sagenkreis I. 619. Das Kiewer Geschichtsepos I. 844.
Ki-kiun-tsiang I. 57.
Kindi, Al, aus Basra I. 479.
Kingo, Thomas II. 671.
Kingsley, Charles II. 941.
Kinkel, Gottfried II. 909.
Kin-ping-mei, die Geschichte eines Wüstlings, chines. Roman I. 61.
Kin Tambuhan, Lied von I. 559. [1007.
Kirchbach, Wolfgang II.
Kirchhoff II. 893.
Kirchliche Lyrik, vergl. Religion, relig. Poesie.
Kirejevskij II. 990.
Kirgisen I. 548. [I. 548.
Kirgisischer Musikant, Abb.
Kisfaludy, Alexander II. 988.
— Karl von II. 989.
Kisz, Joseph II. 990.
Kitsche, Kitschua, Kultur der I. 578, 582 ff.
Kiyo-gen, japanische Possen I. 572. [952.
Kjelland, Alexander II.
Klajetsi, Nerses I. 446.
Klassicismus, Entwickelung der Geschichte des Einflusses der griechischen u. der römischen Litteratur auf die des neueren Europa. Fortleben der Erinnerungen an die antike Kultur im christlichen Europa I. 640 ff., 657, 659, 661. Am Hofe Karls des Großen I. 663. Ferner I. 665–668. Die Zeit der Vorrenaissance I. 677, 678, 679, 680. 684 ff. Im Zeitalter der Kreuzzüge II. 692. 700, 707, 812, 819. In der byzantinischen Litteratur 827 ff.
— Im 14. und 15. Jahrhundert II. 1 ff., 10, 11. Petrarca als Begründer des Klassicismus II. 28 ff. Boccaccio II. 37 ff., ferner II. 49, 79.
— im Zeitalter der Renaissance II. 101 ff. Der Humanismus II. 124 ff. Die klassicistische Poesie Italiens II. 141 ff. Einfluß des italienischen Klassicismus auf die spanische und portugiesische Litteratur II. 190 ff., 198, 199, 200, 207, 221 ff., 224, 225. Auf die französische Litteratur II. 227 ff., 245 ff. Auf die englische Litteratur II. 305 ff.
— im 17. Jahrhundert. Entwickelung und Herrschaft des französischen Klassicismus I. 407 ff. Der Klassicismus in der englischen u. niederländischen Litteratur I. 480 ff., 482, 496 ff., 504 ff. Die Anfänge des Klassicismus in der deutschen Litteratur. II. 511 ff.
— im 18. Jahrhundert. Die europäischen Litteraturen unter der Herrschaft des französischen Klassicismus II. 562 ff., 577 ff., 584 ff., 658 ff., 672 ff., 683 ff., 688. Die Entwickelung des hellenisch-deutschen Klassicismus II. 767 ff.
— im 19. Jahrhundert II. 807 ff., 811, 816, 829 ff., 849, 855, 861, 862, 865 ff., 885 ff., 888, 889, 891, 892 ff., 921, 927 ff., 937, 941, 942, 943, 945, 949, 959, 963, 970, 973, 980, 981, 982, 985, 989, 999, 1003.
Klay, Johann II. 518. Abb. 518.
Kleander I. 281.
Klein, J. L. II. 925.
Kleinrussen s. Südrussen.
Kleist, Ewald von II. 602.
— Heinrich von II. 824. Abb. 825.
Klinger, Fr. Maximilian II. 752. Abb. 752.
Klingsor von Ungerland, Abb. I. 751.
Kliphausen, Heinrich Anshelm von Ziegler und II. 539. [680.
Klonowicz, Sebastian II.
Klopstock, Friedrich Gottlieb II. 696 ff. Als Bahnbrecher eines bürgerlichen Freiheitsgefühls II. 698. Charakter und Weltanschauung II. 699. Eigenart seiner Kunst II. 700. Seine Dichtungen II. 701. Seine Nachahmer II. 703. Abb. Bildnis nach dem Gemälde von Hickel II. 697, Titelblatt der ersten Messias-Ausgabe von 1749 II. 701.
Knapp, Albert II. 928.
Knebel, II. 788.
Kniaznin II. 684.
Knotenschrift der Incaperuaner I. 582.
Knowles, James II. 858.
Kochanowsky, Johann II. 680. [668.
Kochowski, Vespasian II.
Kock, Paul de II. 958.
Kölcsey, Franz v. II. 988.
König Horn, Lied von, I. 802.
— Ulrich von, II. 568.
Königinhofer Handschrift I. 847.
Körner, Theodor II. 829. Abb. 828.
Kolan Nattanawa, singhalesische Pantomime I. 555.
Kolbrunarskald, Thormodd I. 612.
Kollar, Johann II. 964.
Kolzow, Alexej II. 988. Abb. 988.
Komensky s. Comenius.
Komödie vergl. Lustspiel.
— von dem Verrate des Melchior Balassi II. 687.
Kondratowicz, Ludwig II. 960.
Kong-tse s. Confucius.
Konrad Fleck I. 801.
— von Stoffel, Meister I. 802. [Abb. 65.
— von Würzburg II. 64.
Konstantin Hermoniakos I. 836.

Konstantin Manasses I. 832.
Kopernikus, Nikolaus II. 107, Abb. 107.
Kopisch, August II. 898.
Kopten, Koptische Sprache und Litteratur I. 448. Koptische Handschrift vom Jahre 918 n. Chr., Abb. I. 447.
Korah, Familie I. 164.
Koran, der I. 475. Koran-Handschriften: Seite e. K.-H. aus dem 7. Jahrh. I. 470, aus dem 8. Jahrh. I. 472, vom Jahre 1284 I. 474.
Koreanische Schauspieler Abb. I. 573.
Korkud I. 546.
Kormak I. 612. [981.
Korzeniowski, Joseph II.
Kosaken, Volkspoesie der I. 620, 621, II. 980.
Kosmas von Jerusalem I. 831.
Koteibah, Ibn I. 481.
Kothurn I. 266.
Kotzebue, August von II. 802, Abb. 802.
Kovenes Kalfa I. 448.
Kraljevic, Marco, serbischer Nationalheld I. 621.
Krasicki, Ignaz II. 668.
Krasinski, Sigismund II. 980.
Kraszewski, J. J. II. 981.
Krates I. 306.
Kratinos I. 306, 307.
Kreta, Apollokultus auf I. 209.
Kretschmann, Karl Fr. II. 708.
Kretzer, Max II. 1004.
Kreuzzüge, Zeitalter der I. 691 ff.
Kriemhilde in d. deutschen Sage und Dichtung I. 769, vergl. Siegfried, Nibelungen.
Krischna, Heldengestalt der indisch. Dichtung I. 85 ff., 99, Abb. 87.
Krischnamischra I. 116.
Kriwe, Oberhaupt der Priester bei den alten Litauern I. 628.
Krüger, Bartholomäus II. 289.
Kruse, Heinrich II. 980.
Krylow, Iwan A. II. 981.
Kschemischwara I. 115.
Kuai, Schule der I. 46, 52.
Kuan-han-king I. 58, 57.
Kuan-tschung I. 42.
Kuckuckslied II. 79.
Kudatku Bilik, uigurische Dichtung I. 547, Seite aus dem „Kudatku Bilik", Abb. I. 547.
Kühne, Gustav II. 904.
K'uei-sing, chinesischer Gott der Litteratur, Abb. I. 32.
Kürenberg, Ritter von I. 728. Abb. 727, drei Strophen eines Gedichtes von, Abb. 726.
Kumaradasa I. 555.
Kurden, die; kurdische Sprache und Litteratur I. 542.
Kuru und Pandu, vergl. Mahabharata.
Kurz, Hermann II. 835.
— -Bernardon II. 548.
Kuschiten I. 196.
Kutsa I. 72.
Kyd, Thomas II. 928.
Kykliker, die; das Epos der Kykliker, kyklische Epen I. 224 ff., 230.
Kymrische Sprache und Litteratur, gleich gallischer und walisischer Sprache und Litteratur, vgl. I. 588.
Kynddelw I. 595.
Kyros-Epen I. 134.

L.

Labé, Luise II. 296, Abb. der Titelseite der ersten Ausgabe ihrer Werke [296.
Labiche II. 961.
Labienus, D. I. 867.
Lachaussée, de II. 584.
Lactantius, Firmianus I. 433.
Lätus, Pomponius II. 138.
Lafontaine II. 436, Abb. 437, 438, 439.
Laharpe II. 649.
Lamartine, Alphonse de II. 874, Abb. 875.
Lambert, Marquis de Saint II. 653.
— li Tors I. 787.
Lamettrie, J. O. de II. 609.
Lammenais II. 873.
Lancelot, Lanzelot, Lancelot du Lac, Lanzelot vom See, Held der Tafelrunde König Artus'. Vergl. Artussagen I. 777 ff., 785, 801, 802. Abb.: Lancelot und Ginevra. Nach einem Manuskript der Pariser Nationalbibl. I. 778. Aus einer Handschrift des französisch. Romans von Lancelot du Lac I. 786, 787. Holzschnitt aus der ersten Ausgabe des Ritterromanes Lanzelot vom See II. 51.
Landesmann, Heinrich, Hieronymus Lorm II. 928.
Lange, Friedrich II. 966.
Langland, William II. 79.
Langley s. Langland.
Lanzenspitze, eiserne mit Runeninschrift, Abb. I. 599.
Lao-tse I. 28, 39 ff., 79, Abb. 39, 41.
Lappen I. 623, 630.
Lappischer Schamane, Abb. I. 629.
Larivey II. 249.
Laska s. Grazzini.
Lasse, Lucidor II. 671.
Lateinische Sprache und Litteratur siehe römische Sprache und Litteratur und neulateinische Sprache und Litteratur.
Latini, Brunetto I. 826. II. 22.
Laube, Heinrich II. 904, 925, Abb. 904.
Laura, Geliebte Petrarca's II. 32.
Laurenberg, Johann II. 583.
Lausitzisch-serbische Litteratur oder wendische II. 986.
Lavater, Johann Kaspar II. 725, Abb. 725.
Layamon I. 816.
Lazar, Zar I. 621.
Lebid I. 485.
Lebrun, Pierre II. 837.
— Ponce-Denis Ecouchard II. 638.
Leconte de Lisle II. 969.
Lee, Nathaniel II. 498.
Lefèvre d'Étaples II. 231.
Legende, Legendendichtung, vergl. Märchen, Sagen.
Legouvé II. 956.
Lehel, Held der ungarisch. Sage I. 625.
Lehrdichtung, didaktische Dichtung. Bei den Naturvölkern I. 13, 15.
— — im Orient. Chinesische Litteratur I. 44. In der indischen Litteratur I. 85, 91, 95, 103, 118 ff., 126 ff. Bei den alten Hebräern I. 164, 165, 167 ff., 179. Bei den Ägyptern I. 186, 191, 198. Bei den Arabern I. 475, 482, 498, 499. Bei den Persern II. 516, 520 ff., 526, 534, 536. In den geringeren Litteraturen des Orients I. 541, 544, 546, 548, 553, 554, 557—559, 561, 565. Der altamerikanischen Kulturvölker I. 578.
— — der Griechen I. 208, 210, 223 ff., 229, 237, 247, 366 ff. 397, 398.
— — der Römer I. 346, 367, 372, 378, 383, 406, 442.
— — im Zeitalter der Kreuzzüge I. 729, 739, 744, 804, 815 ff., 832, 841, 846.
Lehrdichtung, didaktische Dichtung im 14. und 15. Jahrhundert II. 48 ff., 57, 66, 67 ff., 79, 86, 95 ff.
— im 16. Jahrhundert II. 236, 257, 281, 285, 287, 306 ff.
— — im 17. Jahrhundert II. 406, 434 ff., 496, 522, 682.
— — im 18. Jahrhundert II. 563, 599, 601, 652, 726.
Leibnitz, Gottfried Wilhelm II. 376, Abb. 377.
Leigh-Hunt II. 856.
Leila und Medschnun, berühmtes Liebespaar der orientalischen Sage und Dichtung I. 519, 534, 542.
— Khanum I. 546.
Leisewitz, J. A. II. 727.
Lekain, Henri L. II. 649, Abb. 649.
Lemierre II. 649.
Lenartowicz, Theophil II. 980.
Lenau, Nikolaus II. 906, Abb. 905.
Lennep, Jakob van II. 861.
Lenz, Reinhold II. 750, 751, Abb. 750.
Leo I., Papst I. 433.
Leopardi, Giacomo II. 891, Faksimile der Handschrift von 891. [II. 674.
Leopold, Karl Gustav of
Lermontow, M. J. II. 979, 983, Abb. 988.
Lesage, Alain René II. 578, Abb. 578, Abb. des Titelbildes seines Gil Blas 579, Faksimile eines Briefes von 580.
Lesches aus Mitylene I. 224.
Lessing, Gotth. Ephraim II. 708 ff. Seine Bedeutung für die deutsche Litteratur II. 708 ff., als Kritiker II. 706, als Dramatiker und seine Bedeutung für das Theater II. 708 ff. Abbildungen: Bildnis von Tischbein d. j. aus dem Jahre 1760 II. 704, von Ant. Graff II. 705, Eva Lessing II. 707, Titelblatt der Originalausgabe d. Hamburger Dramaturgie II. 711. Illustr. Chodowiecki's zur Minna von Barnhelm II. 713.
Leuthold, Heinrich II. 927.
Lévay, Joseph II. 989.
Levin, Rahel II. 818.
Lewinsky, Joseph II. 926.
Libussa, Gericht der I. 847.
Lichtenberg, Georg Christoph II. 725, Abb. 725.

Digitized by Google

Lichtenstein, Ulr. von I. 744, Abb. 746, Grabstein 745.
Lichtwer II. 603.
Licinius Calvus I. 368.
Lie, Jonas II. 932.
Liebeshof, provençalischer, Abb. I. 709.
Liebig II. 596.
Lied, äolisches I. 232.
— von der Glocke von Schiller II. 796, Abb. einer Illustration zu II. 797.
Lienhard, Fritz II. 1007.
Lie-tse I. 42.
Lieu I. 51.
Lieu-ngan I. 42.
Lieu-tsong-yuen I. 49.
Ligurer I. 586.
Ligurinus von Gunther I. 700.
Li-ki I. 39. [1004.
Liliencron, Detlev v. II.
Li-ling I. 47.
Lillo George II. 566.
Lily, John II. 308.
Lindau, Paul II. 931.
Lindener, Michael II. 288.
Lindesay, David II. 303.
Lindner, Albert II. 980.
— Bengt II. 675.
Lingg, Hermann II. 912, Abb. 913.
Linke, Oskar II. 980.
Linos I. 208. [500.
Lipsius, Justus II. 105.
Liscow, Christian Ludwig II. 590.
Lista, Alberto da II. 893.
Lisznyai, Koloman II. 989.
Li-tai-pe I. 48, 49.
Litauer, alte Kultur und Poesie der I. 614, 623 ff.
Liven I. 623.
Livius Andronicus I. 344.
— Titus I. 369.
Llewelyn I. 592.
Llywarch ab Llywelyn I. 595.
— Hen I. 594.
Lobeira, Vasco de II. 61.
Locher, Jakob II. 134.
Locke, John II. 365, 551, Abb. 551.
Lodge, Thomas II. 326.
Lönnroth I. 628.
Löwe, Schauspieler II. 842.
Logau, Friedrich von II. 532.
Lohenstein, Daniel Kasper von II. 538, Abb. 538.
Lomas de Cantoral II. 192.
Lomnicky, Simon II. 678.
Lomonossow, Mihail Wasiljewic II. 685, Abb. 684, 685.
Longfellow, Henry Wardsworth II. 945, Abb. 946.
Longinus, Cassius D. I. 393.
Longobarden, die, und die Kultur der. Vgl. auch Arier I. 65 und Germanen II. 596. In der Völkerwanderungszeit II. 632—634, 640, 641 ff., 644, 649, 663.
Longobardisch-gotischer Sagenkreis II. 771 ff.
Longobardisches Gesetzbuch, Abb. zweier Seiten aus dem I. 647.
Longus, Verfasser von Daphnis und Chloe I.
Lokmann I. 498. [400.
Lo-kuan-tschong I. 60.
Lope de Efuñiga II. 58.
— — Losa II. 192.
— — Rueda II. 198.
— — Vega II. 200, Abb. 200.
Lopez de Ubeda, Francisco II. 208.
Lorenzo de Medici II. 147 ff., Abb. 147.
Loris II. 1006.
Lorm, Hieronymus s. Landesmann. [824.
Lorris, Guillaume de I.
Losa, Lope de II. 192.
Loti, Pierre II. 970.
Lotichius Secundus, Petrus II. 140.
Lovelace, Richard II. 480.
Lowell, James Russel II. 947. [124, 391.
Loyola, Ignatius von II.
Lubliner, Hugo II. 981.
Lucanus, Annäus M. I. 406. [393.
Lucian von Samosata I.
Lucidor, Lasse II. 671.
Lucilius, C. I. 363. [367.
Lucretius, Carus T. I.
Ludwig der Deutsche I. 665.
— der Fromme I. 665.
— Fürst z. Anhalt-Cöthen II. 517.
— IV., König von Frankreich II. 419 ff.
— Otto II. 923, Abb. 923.
Ludwigslied I. 674, 757, Abb. 675.
Lusiaden, die von L. Camoens II. 222 ff., Faksimile der ersten Seite der 6. Ausgabe 223.
Lusos II. 224.
Lutef, Mirsa Ali I. 552.
Luther, Martin II. 120 ff., 252 ff. Seine Bedeutung für die deutsche Litteratur II. 259. Bibelübersetzung II. 260. Seine Predigt II. 262. Luther als Lyriker II. 265. Bildnisse von Lucas Cranach II. 253, 255. Abb. aus seinen Schriften II. 260, 261, 263, 264, 266, 267.
Luzan, Ignacio de II. 665.
Luzerner Osterspiele II. 296.
Lydgate, John II. 86.
Lyrik, Lyrische Dichtung, Entwickelung der. Anfänge der Lyrik, die Lyrik bei den Naturvölkern I. 4 ff., 8 ff.
— die Lyrik des Orients. Chinesische Lyrik I. 44 ff. Indische Lyrik I. 69 ff., 96 ff., 124. Altiranische Lyrik I. 131, 182 ff. Babylonisch-assyrische Lyrik I. 145 ff. Hebräische Lyrik I. 158, 160 ff. Ägyptische Lyrik I. 184, 187, 188, 191 ff. Arabische Lyrik I. 462 ff., 482 ff., 499 ff. Neujüdische Poesie bei den Arabern I. 501 ff. Die neupersische Lyrik I. 509, 515 ff., 520 ff. Afghanische Lyrik I. 541. Kurdische I. 542. Türkische I. 544. Hindustanische I. 552. Tamulische I. 553, 554. Malayische I. 558, 559. Siamesische I. 563. Japanische I. 568 ff.
— der altamerikanischen Kulturvölker I. 578, 584.
— der Griechen I. 208 ff., 226 ff., 260. Des Alexandrinischen Zeitalters I. 392 ff.
— der Römer I. 341, 367 ff., 376 ff.
— altchristliche I. 435 ff., 442, 446, 450, 681.
— der Waliser I. 594.
— bei den alten Germanen I. 599 ff. Altisländische I. 609 ff. Angelsächsische Lyrik I. 655.
— der alten Slawen. Slawische Volkslyrik I. 621, 622.
— im Zeitalter der Kreuzzüge I. 697 ff., 831 ff., 836, 847.
— im 14. und 15. Jahrhundert. Die italienische Lyrik II. 10 ff., 22, 28 ff. Die französische II. 14, 15. Die spanische II. 57 ff. Die deutsche II. 62 ff.
— im Zeitalter der Renaissance II. 138. Die italienische Lyrik II. 148 ff., 162 ff., 180. Die spanische und portugiesische Lyrik II. 190 ff., 219 ff., 225, 226. Die französische II. 232 ff., 246 ff. Die deutsche II. 258, 264 ff., 283 ff. Die englische II. 305 ff., s. ferner II. 506 ff., 671 ff., 678, 679, 680, 687.
Lyrik, Lyrische Dichtung im 17. Jahrhundert. Die italienische Lyrik II. 382 ff., 390. Die spanische II. 392. Die französische II. 409 ff., 430. Die deutsche Lyrik II. 519 ff., 522 ff., s. ferner II. 671, 663, 688.
— im 18. Jahrhundert. Die englische Lyrik II. 563, 574 ff., 637 ff., 640 ff. Die französische II. 578, 581, 653. Die deutsche Lyrik II. 567, 588, 597, 599, 602, 692 ff., 696 ff., 727 ff., 735, 742, 744 ff., 754 ff., 801, 804, s. ferner II. 667, 674, 675, 683, 688.
— im 19. Jahrhundert. Die deutsche Lyrik II. 815, 816 ff., 829 ff., 906 ff., 910 ff., 927 ff., 1004 ff. Die englische Lyrik II. 849 ff., 941 ff. Die französische Lyrik II. 865 ff., 961 ff., 1002. In den geringeren germanischen Litteraturen II. 859, 861, 862 ff. In den übrigen Litteraturen II. 885 ff., 889 ff., 892 ff., 945 ff., 947 ff., 973, 975, 976, 980 ff., 988 ff., 991, 994.
Lysias I. 258.
Lysippus I. 260.
Lysistrate von Aristophanes I. 318.

M.

Maalsträver, Schule der II. 952.
Mably, Gabriel de II. 647.
Macaulay, Thomas Babington II. 943, Abb. 945.
Maccaronismus, Maccaronische Sprache II. 161, 683.
Machiavelli, Nicolò II. 108, 112, 169, Abb. 109, Faksimile seiner Handschrift II. 171.
Maccus I. 341.
Macedo, Joaquin Manoël de II. 894.
Macias, der Verliebte II. 60, 220. [1004.
Mackay, John Henry II.
Macpherson, James II. 593. II. 638.
Macropedius, Georgius II. 139.
Madách, Emerich II. 990.
Mäcenas, Cilnius C. I. 370.
Märchen, das, und die Märchendichtung s. auch Sage.
— bei den Naturvölkern I. 8, 15, 16.

Digitized by Google

Märchen, das, und die Märchendichtung im Orient. Das indische Märchen I 83, 118 ff., 124, 126. Das ägyptische I. 186, 194 ff., 198. Das arabische Märchen I. 498. Das persische I. 186, 512, 519, 527, 534. In den geringeren Litteraturen I. 444, 542, 544, 546, 548, 549, 551, 553, 557, 563, 565.
— im alten Griechenland I. 211, 224, 225, 229, 230, 396 ff. [596.
— bei den Kelten I. 589.
— bei den alten Germanen I. 590, 607, 608, 613.
— bei den alten Slawen I. 617, 619 ff.
— der Ungarn I. 624 ff.
— der Finnen I. 628 ff.
— des Mittelalters I. 690, 803 ff., 806, 838.
— seit Ausgang des Mittelalters II. 30, 71, 440, 687, 788, 814, 820, 822, 903.
Macfon I. 304.
Maeterlinck, M. II. 1002.
Maffei, Scipione II. 659.
Magalhães II. 108.
— Gonçalves de II. 894.
Magelona, die schöne II. 291, Abb. 291.
Magha I. 95.
Magistros, Grigor I. 446.
Magyaren, vergl. Ungarn.
Mahabharata I. 84 ff., 96, 105, 115, 116, 536, 550, 559.
Mahawanso I. 127.
Mahmud II., I. 546.
— Abd-el-Baqui I. 544.
— Schebisteri I. 526.
Maikow, A. II. 991.
Maimonides, Moses I. 502.
Maire, Jean le II. 50.
Mairet, Jean de II. 417 450.
Maistre, Joseph de II. 873.
Maître Pathelin, altfranzösische Posse II. 98 ff., 139.
Maja, die, Kultur der I. 578 ff. Seite aus einer Majahandschrift, Codex Troano I. 580. Maja-Handschrift der Dresdener Bibliothek I. 582. Seite aus dem Codex Peresianus zu Paris, bunte Tafel zwischen 560 und 561.
Majano, Dante da I. 723.
Makame I. 496.
Makassaren, Litteratur der I. 558.
Makrembolites, Eustathios I. 892
Malabaren I. 553.
Malayen, die, Sprachen und Litteraturen der I. 556 ff.
Malczewski, Anton II. 960.
Malebranche II. 374.
Malherbe, François de II. 409 ff., Abb. 409, Abb. der Handschrift 411.
Mallarmé, Stephan II. 1002.
Malot, Hector II. 970.
Manasses, Konstantin I. 892. [II. 554.
Mandeville, Bernard de
Mandschu, die, Sprache, Schrift und Litteratur der I. 549.
Manetto Donati, Gemma di, Dante's Gattin II. 24.
Manfredi, Muzio II. 166.
Mani, Begründer der Sekte der Manichäer I. 186, 478.
Manikka Vasache, tamulischer Dichter I. 554.
Mansur I. 478. [127.
Manuel Chrysoloras II.
— Nikolaus II. 286.
Man-yo-schu I. 568.
Manzoni, Alessandro II. 889, Abb. 889, Faksimile eines Gedichtes von, 890.
Mao-tsen I. 58.
Map, Walther I. 700.
Marasch, Löwe von, Abb. I. 140.
Marc Aurel I. 416.
Marcabrun I. 711.
Marche, Olivier de la II. 50. [382.
Marchetti, Alessandro II.
Marco Polo II. 4.
Margarete von Valois II. 234, Abb. der Titelseite ihres Heptameron 235.
— — Heinrichs IV. erste Gemahlin II. 244.
Margites I. 226.
Maria, Tochter Roberts, Königs von Neapel, Boccaccio's Fiametta II. 87.
— von Burgund und Maximilian, Abb. II. 72.
— Stuart II. 234.
Marianen-Inseln, Gesänge in öffentlichen Versammlungen I. 18.
Marie de France I. 806.
Marienleben von Werner I. 805, Abb. 805.
Marini, Giovanni Battista II. 379 ff., 383 ff., Abb. 384. Marini und sein Einfluß auf die europäische Litteratur II. 390, 394, 428, 434, 481, 513, 514, 536 ff., 658, 671, 683.
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de II. 584.
Mar Jakub I. 444.
Marlowe, Christopher II. 296, 328 ff.
Marmontel II. 649.
Marner I. 744, Abb. 742.
Marot, Clement II. 232, Abb. 233, 234.
— Jean II. 233.
Marryat, Frederick II. 941.
Marston, John II. 358.
Marsyas I. 208, 209.
Martial I. 408 ff.
Martineau, Harriet II. 942.
Martinez de Burgos II. 58.
Martyrologium, lateinisches, aus dem Jahre 919, Abb. I. 681.
Marvell, Armant v. I. 711.
Marulic, Marco II. 679.
Maruthas, Bischof von Tagrit I. 444.
Marutse, Tanzmaske der, Abb. I. 10.
Masken, Maskenwesen in Verbindung mit der Poesie. Masken bei den Naturvölkern I. 10, 17.
— in der griechischen und römischen Schauspielkunst I. 266 ff., 303, 305, 341. Singhalesische Maskenspiele I. 555. Javanische Maskenspiele I. 561. Abb.: Tanzmasken von Neu-Britannien I. 8. Tanzmaske der Marutse I. 10. Singhalesische Dämonenmasken I. 556. Griechische und römische Theatermasken I. 264 bis 268, 319, 320, 349.
Massillon II. 425.
Massinger, Philipp II. 360.
Mas'udi I. 481
Matheſius, Johannes II. 268.
Ma-tschi-yuen I. 53 ff.
Matthisson, Friedrich von II. 804, Abb. 806.
Maundeville, John II. 4.
Maupassant, Guy de II. 1002.
Maurik, Justus van II. 948.
Maximilian I., Kaiser, II. 71, 131.
— und Maria v. Burgund, Abb. II. 73.
Mayer, Karl II. 895.
— Robert II. 896.
Maynard II. 410.
Mayta Capac I. 582.
Mazzoni, Guido II. 973.
Mechitar I. 446.
Mechtilde, Musenhof der Pfalzgräfin II. 71.
Medea, antike Darstellung der, Abb. I. 289.
— von Euripides I. 297, Abb. 299.
Meder I. 138.
Medhatithi I. 72.
Medici, Cosmo von II. 126.
— Lorenzo de II. 147 ff., Abb. 147.
Megerle, Ulrich s. Abraham a Santa Clara.
Meier Helmbrecht, mittelhochdeutsche Dorfgeschichte I. 810.
Meilhac II. 961.
Meilyr I. 595. [913.
Meinhold, Wilhelm II.
Meißner, Alfred II. 909.
Meister Pathelin siehe Maitre Pathelin.
Meistersänger, Meistergesang, Meisterlied I. 752, II. 66 ff., 283 ff.
Mexiko, das alte, altmexikanische Sprache und Litteratur I. 576 ff. Abb.: Zwei Seiten aus einer mexikanischen Gemäldehandschrift der Wiener Bibliothek II. 577, 578. [I. 11.
Melanesier, Poesie der
Melanippides aus Melos I. 261. [336.
Meleager aus Gadara I.
Melische Poesie I. 242.
Melker Marienlied, Abb. I. 705. [284.
Mellin de St. Gelais II.
Melusine, die schöne, Holzschnitt und Druckprobe aus dem Volksbuch II.
Memphis I. 185. [72.
Menander, das Menandersche Lustspiel oder die neuere attische Komödie I. 304, 310, 320, 321 ff., 330, 350 ff., Abb. 321, vgl. Plautus, Terenz.
Mendelssohn, Moses II. 714.
Mendoza, Diego Hurtado de II. 208.
— Lope de s. Santillana.
Meneptah, Siegeshymne auf den Pharao I. 191.
Meng-tse, chines. Philosoph I. 43. Meng-tse wird in die Schule gebracht, Abb. I. 43. [338.
Menippeische Satire I.
Merddin s. Merlin.
Mérimée, Prosper II. 956.
Merlin, Merlinsage I. 595, 777, Abb. 779. [442.
Merobaudes Flavius I.
Merowinger, die, fränkisches Herrscherhaus. Kultur der Franken unter den Merowingern I. 632, 659, 661.
Merseburger Zaubersprüche I. 601, Abb. 604.
Mesa, Christoval de II. 192.
— Stele des Königs, Abb. I. 157.
Mescua, Antonio Mira de II. 205.
Mesonero, Ramons de II. 893.
Mesrop I. 444.

Digitized by Google

Messalla Corvinus, M. Valerius I. 370.
Messenius, Johannes II. 671.
Messiade von Klopstock II. 700, Abb. des Titelblattes der 1. Separatausgabe 701.
Messihi I. 544.
Metastasio, Pietro II. 659, Abb. 660.
Method, Apostel I. 838.
Meun, Jean de I. 824.
Mewlâna Dschelâl-ed-din s. Rumi.
Mewlana Kamburi I. 584.
Meyer, Konrad Ferdinand II. 916, Abb. 917.
Micha I. 170.
Michael Paläologus, Miniatur und Schriftprobe aus einem Evangeliarium des I. 837.
Michaelis-Boehmer, Karoline II. 818.
Michault, Pierre II. 50.
Michel, Jean II. 95.
Michelangelo Buonarotti II. 164.
Mickiewicz, Adam II. 979, 980.
Middleton, Thomas II. 858.
Mihri I. 546.
Mikronesier, Poesie der I. 11. [990.
Mikszáth, Koloman II.
Milesische Märchen I. 397.
Miller, Joh. Martin II. 727, 728.
Milton, John II. 365, 480, 481 ff., Milton und Calderon II. 482 ff. Charakter der Milton'schen Poesie II. 485 ff. Miltons Geisteswelt II. 486 ff. Sein Leben II. 490 ff. Abb.: Bildnis II. 483. Titelblatt seines „Verlorenen Paradieses" 485, Abb. einer eigenhändigen Niederschrift 489.
Milutinovic, Simeon II.
Mimne I. 552. [986.
Mimnermos I. 237.
Mimus I. 369.
Minna von Barnhelm, von Lessing II. 711, Abb. eines Chodowiecki'schen Stiches zu, 713.
Minnelied, deutsches, Minnesang, Minnepoesie, Minnesänger I. 724 ff. [703.
Minnesänger, Abb. I. 702,
Minucius Felix I. 483.
Mir Hassan aus Delhi I. 550, 552.
— Kermani I. 550.
— Mohammed Taqui I. 552.
Mira, de Mescua, Antonio II. 205.
Miracle-Spiele des Mittelalters II. 90. Vgl. Mysterienspiele.
Miranda, Sa a de II. 194.
Mirandola, Pico della II. 130, 136, Abb. 130.
Mirbeau, Octave II. 1002.
Mirsa Chan I. 541.
— Ali Lutef I. 552.
Mischna I. 453.
Misterio de los tres Reyos Magos II. 89.
Mistral, Frederic I. 723.
Mitanni, Reich I. 138, 144. Vgl. Naharina.
Mittelalterlicher Autor u. Schreiber Abb. I. 694.
Mittelhochdeutsche Litteratur. Vergl. deutsche Litteratur im Zeitalter der Kreuzzüge.
Moe, Jörgen II. 952.
Mörike, Eduard II. 885.
Mörk, Jakob Henrik II. 674.
Moeser, Albert II. 928.
Möser, Justus II. 723.
Mohammed, Mohammedanismus I. 141, 469 ff., 475 ff., 488, 489, 492, 493, 501, 502, 507 ff., 515, 517, 519, 524 ff., 530, 533, 537, 540—542, 546, 550, 557.
— Abu Muwajjid aus Irak I. 498.
Molbech, Chr. K. F. II. 949.
Molière II. 418, 430, 433, 436, 444—447, 465 ff. Charakter der Molière'schen Komödie und ihre Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte der Litteratur II. 465 ff. Molière's Ideen und Ideale 469 ff. Sein Leben und Entwickelungsgang 472 ff. Abb.: Bildnis II. 466. Faksimile eines Aktenstückes mit Molière's Unterschrift II. 467. Der Genius des Molière. Zeitgem. Gemälde II. 469. Titel-Kupfer aus der ersten Ausgabe der Werke Molière's II. 470.
Molza, Francesco II. 168.
Mong-kao-tschen I. 49.
Mongolen, die, mongolische Kultur und Litteratur I. 548.
Mont, Pol de II. 948.
Montague, Elisabeth II. 618.
— Lady Wortley II. 618.
Montaigne, Michel de II. 105, 244, Abb. 244.
Montaigu II. 672.
Montalvan, Perez de II. 205.
Montalvo, Garcia Ordoñez de II. 61.
— Luis Galvez de II. 195.
Montanus, Martin II. 288. [I. 720.
Montaudon, Mönch von
Monte Cassino I. 649.
Montemayor, Jorge de II. 195.
Montenebbi s. Motenebby.
Montesquieu, Charles de Secondat, Baron de la Brède II. 555, Abb. 556.
Montfort, Graf Hugo von II. 64.
Montgomery, James II. 646.
Monti, Vincenzo II. 888.
Montluc, Blaise de II. 243.
Montrelet II. 48. Abb. einer Seite seiner Chronik. Bunte Tafel II.
Montreuil, Gerbert von I. 787.
Moore, Thomas II. 850, Abb. 850.
Mora, Rafaele I. 789.
Moralische Wochenschriften des 18. Jahrh. II. 567, 588, 599, 661, 673.
Moralitäten, dramatische Spiele des Mittelalters II. 95 ff.
Moratin, Leandro II. 666, Abb. 666. [666.
— Nicolas Fernando II.
Moreto, Agostino II. 404.
Morgan, Thomas II. 558.
Morris, William II. 943.
Morsztyn, Andreas II. 683.
Moscherosch, J. M. II. 532, 533, Abb. 532, 538.
Moschus aus Syrakus I. 336.
Mose ben Esra I. 502.
Mosen, Julius II. 921.
Mosenthal, S. II. 922.
Moser, F. K. von II. 723.
— Gustav von II. 931.
Moses von Chorene I. 446.
Motamid, Al, von Sevilla I. 500.
Motenebby I. 489, Abb. aus einer der ältesten Handschriften d. Divans von I. 490.
Motherwell, William II. 646.
Motte Fouqué, Baron de la II. 829.
Moty Ibn Alâs I. 496.
Moz Hota, Juan de la II. 404.
Muallakat I. 465 ff. Dichter der I. 465—469.
Mudgala I. 72.
Mügeln, Heinrich von II. 68. [II. 949.
Müller, Frederik Paludan
— Johann Gottwald II. 803.
— Johannes II. 800.
— — von II. 724.
— Wilhelm II. 836.
Müller-Regiomontanus, Johannes II. 107.
Müllner, Adolf II. 822.
Münch-Bellinghausen, Freiherr von, Friedrich Halm II. 921, Abb. 922.
Münchener Euripides-Handschrift, Abb. I. 301.
Muhalhal ben Rebia I. 465.
Muidener Kreis II. 506.
Munch, Andreas II. 952.
Munday, Anthony II. 326.
Mundt, Theodor II. 904.
Murad II., I. 546.
— III., I. 546.
Murger, Henry II. 956.
Murner, Thomas II. 273, Abb. aus seinen Werken 272, 273.
Musaeos I. 208, 209.
Musaeus, Joh. K. Aug. II. 788.
Musenalmanach von Boie II. 727, Abb. des Titelblattes 727.
— von Schiller II. 796, Abb. der Titelzeichnung zu 796.
Museng, Epos vom Fürsten I. 558.
Muspilli, Abb. aus der Münchener Handschrift des I. 668.
Musset, Alfred de II. 881, Abb. 882. Faksimile der Handschrift des Gedichtes „An den Mond" 883.
Mustapha I. 546.
Muyeca I. 579. Vergl. Tschibtscha.
Myllos I. 304.
Mymnisklos aus Chalkis I. 281.
Myron I. 259.
Myrtis I. 241.
Mysterien und Mirakelspiele des Mittelalters (vgl. Drama) II. 88 ff., Abb. 93.
Mysterienbühne, persische I. 537. Vergl. Drama.
Mystik, Mystische Poesie. Bei den Naturvölkern I. 17. Vergl. Schamanismus. Orientalische Mystik. Bei den Juden I. 76, 77, 80, 99. Bei den Hebräern I. 167. Bei den Arabern I. 478, 479, 481, 493. Bei den Persern. Der Sufismus und die sufistische Poesie I. 524 ff., 531, 536. In den geringeren orientalischen Litteraturen I. 541, 544. Bei den alten Griechen I. 202, 208, 209. Mystische Bestrebungen bei Griechen u. Römern in den ersten christlichen Jahrhunderten I. 387 ff., 394, 395, 417, 418. Bei

Digitized by Google

den alten Kelten I. 598. Mystische Elemente im mittelalterlichen Epos I. 780. Die deutsche Mystik des 14. und 15. Jahrh. II. 8. Mystische Elemente bei Calderon II. 396 ff. Siehe ferner II. 373, 393, 481, 483, 493, 524, 527, 724, 725, 811, 815, 821, 823, 835, 864.

N.

Nabatäer, die I. 458.
Nabatäische Inschrift auf einem Grabstein, Abb. I. 458.
Nabhadschi I. 551.
Nabi I. 167, vergl. Prophetentum.
Nävius, Cn. I. 344.
Naglowice, Rej von II. 680.
Naharina, Reich I. 138, vergl. Mitanni.
Namatianus, Rutilius I. 420.
Nansen, Peter II. 1003.
Naogeorgus, Thomas II. 139.
Nao-Nao, Benennung der chinesischen Schauspielerinnen I. 51.
Narrenbeschwörung von Murner, Faksimile des Titelblattes von Murners II. 273.
Narrenschiff von Sebastian Brant II. 70, Abb. 69.
Naruszewicz, Adam II. 683.
Nas, Johannes II. 275.
Nascimento, Francisco Manoel de II. 668.
Nash, Thomas II. 326.
Nassau-Saarbrück, Elisabeth Gräfin von II. 71.
Nassir von Bochara I. 530.
Nassr-ed-din Chodschah, der türkische Eulenspiegel I. 546.
— von Tus I. 519.
Nataka, Natika I. 104.
Navagiero II. 191.
Neander, Joachim II. 525.
Nechschebi I. 534.
Nedschati I. 544.
Negri, Ada II. 973.
Negruzzi, Jakob II. 987.
Neisen, Gottfried v I. 752.
Nekrassow, N. II. 994, Abb. 995.
Nemaniden I. 621.
Nemzova, Bozhena II. 985.
Nerses Klajetsi I. 446.
Neruda, Johann II. 985.
Nerval, Gérard de II. 884.
Nestler von Speier II. 67.
Nestor aus Laranda I. 394.
— von Kiew, ältester russischer Chronist I. 844.
Neuber, Friederike Karoline II. 593, Abb. 592.
— Johann II. 593.
Neu-Britannien, Tanzmasken von, Abb. I. 8.
Neuenahr, Graf Hermann von II. 136.
Neujüdische Poesie I. 501 ff.
Neulateiner, neulateinische Litteratur u. Poesie. Die lateinische Litteratur im Reich der Longobarden und Westgoten I. 649, bei den Angelsachsen I. 658. Im Frankenreich I. 660, 661, 663 ff. Die lateinische Dichtung des 10. Jahrh. I. 677 ff., 680 ff., 684 ff. Im Zeitalter der Kreuzzüge. Die Dichtung der fahrenden Schüler I. 699 ff. Geistliche Lyrik I. 704, 706. Ferner I. 804, 807, 812 ff., 820, 822. Litteratur und Poesie der Humanisten II. 125 ff.
Neumark, Georg II. 525, Abb. 525.
Neupersische Litteratur I. 507 ff.
Neuplatonismus I. 390.
Neu-Seeland, Poesie von I. 12.
Newton, Isaak II. 875, Abb. 874.
Nezahualcoyotl I. 578.
Niam-Niam, Zauberer der, Abb. I. 17.
Nibelungenlied, Nibelungensage I. 611, 634, 755, 765 ff. Abbildungen: Miniatur aus Hundesbagens Nibelungen-Handschrift I. 769, Seite aus der Hohenems-Laßberg'schen Nibelungen-Handschrift I. 768.
Nicander, Karl August II. 864.
Niccolini, Giambattista II. 891.
Niclas von Wyle II. 71.
Nicola von Montenegro, Fürst II. 996.
Nicolai, Friedrich II. 714.
— Philipp II. 208.
— Secundus Johannes II. 140.
Nicoll, Robert II. 646.
Nidhard I. 667.
Niederlande, Niederländer, niederländische Litteratur (holländische und vlämische) I. 813, II. 500 ff., II. 861 ff., II. 947 ff.
Niemcewicz, Julian II. 684.
Nievelt, C. van II. 948.
Nietzsche, Friedrich II. 1001.
Nievo Ippolito II. 970.
Nikander von Kolophon I. 338.
Nikephorus, Seite aus der Handschrift der Chronik des I. 835.
Nikolaus V, Papst II. 126.
— von Basel II. 4.
Nimrod-Epos, babylonisches I. 146, s. Izdubar.
Niniveh, musikalische Prozession in, Abb. I. 147.
Nithard von Reuenthal I. 748, II. 67. Abb. I. 747, Faksimile 748.
Nivardus von Gent I. 813.
Nizami I. 518.
Njegusch, Petrović II. 996.
No, Bezeichnung für japanisches Singspiel I. 572.
Nodier, Charles II. 884.
Nomos I. 209.
Nonnos I. 395.
Nordamerikanische Litteratur II. 858 ff., 945 ff.
Nordenflycht, Hedwig Charlotta II. 674.
Nordgermanen, nordgermanische Litteraturen (isländische, dänische, schwedische und norwegische Litteraturen). Arische Herkunft, Urariertum s. I. 65 ff. In der altgermanischen Zeit I. 596 ff., 607 ff. Die altisländische Poesie I. 608 ff. Die nordgermanischen Litteraturen von der Zeit des Mittelalters bis zum 18. Jahrhundert II. 868 ff. Im 19. Jahrhundert II. 862 ff., 943 ff., 1003.
Nordisch-sächsischer Sagenkreis I. 771.
Normannen I. 659 ff., 665, 674, 781. Die anglonormannische Dichtung in England I. 802, 816. II. 77 ff.
Norton, Karoline II. 843.
— Thomas II. 322, Faksimile des Titelblattes des Gorboduc 322.
Norwegen, Norweger s. Nordgermanen.
Norwegische Litteratur des 19 Jahrhunderts II. 951 ff., vergl. Nordgermanische Litteraturen.
Notker Labeo I. 681.
Novalis s. Hardenberg.
Novelle, die, Novellenlitteratur.
— im Orient. Bei den Chinesen I. 58 ff. Bei den Indern I. 118 ff., 126. Bei den Hebräern I. 179. Bei den alten Ägyptern I. 194 ff. Bei den Arabern I. 498, 499. Bei den Persern I. 136, 519, 534, 548, 551.
Novelle, die, Novellenlitteratur im alten Griechenland I. 220, 395 ff.
— des Mittelalters I. 690, 803 ff. Versnovellen im Zeitalter der Kreuzzüge I. 806 ff.
— Anfänge der realistischen Novelle, die Novelle im Zeitalter der Renaissance II. 37, 39 ff., 50, 55, 71, 81, 175, 218, 234, 274, 687.
— im 17. Jahrhundert II. 406, 440.
— im 18. Jahrhundert II. 584.
— im 19. Jahrhundert II. 822, 824, 829, 858, 859, 884, 913, 914 ff., 934 ff., 947, 948, 949, 951 ff., 965 ff., 973, 974, 980, 983, 987, 992 ff., 1002, 1003, 1006.
— Gegenschrift gegen Murner II. 274.
Noves, Laura de, Petrarca's Laura, s. Laura.
Novius I. 341, 363.
Nowâs, Abu I. 487.
Nowgorod'scher Sagenkreis I. 620.
Nürnberger Schembartläufer, Abb. II. 286, 287.
Nyblom II. 949.

O.

Obeid Sakani I. 530.
Oberge, Heinrich von I. 794.
Ocaña, Francisco de II. 192.
Occleve, Thomas II. 86, Abb. 82, 85.
Odyssee I. 210, 215, 220 ff.
— -Handschrift des 14. Jahrhunderts, Abb. I. 219. [562.
Oehlenschlaeger, Adam Gottlob II. 862, Abb. 862.
Offenbarung Johannis I. 425.
Ogamische Inschriften auf Steinen, Abb. I. 591, 592.
Ohnet, Georges I. 970.
Okohama, japanischer Roman, Abb. I. 574.
Olafsson, Stephan II. 671.
Olen I. 208, 209.
Oliva, das Leben der heiligen, italienisches Mirakelspiel II. 94.
Olufsen II. 674.
Olympos I. 209.
Omar ben Faredh I. 493.
— Chijam I. 517.
— Ibn Aby Rabya I. 484.

Digitized by Google

Ongaro, Francesco dall II. 974. [179.
Onkelos, der Proselyt I.
Onkos I. 266.
Onomakritos I. 228.
Onono Komachi I. 570, Abb. 572.
Opitz, Martin II. 519 ff., Abb. 520, 521.
Orange, Wilhelm von, Sagen von, s. Wilhelm v. O.
Orchestra I. 268.
Origines, Kirchenvater I. 158, 429, 435.
Orléans, Herzog Karl von II. 52.
Orosius I. 670.
Orpheus I. 208.
Ortnit I. 771.
Osiris, Osirisfeste im alten Ägypten I. 184. Richterhalle des Osiris, Abb. I. 190.
Oskische Possen I. 341.
Osman II., I. 546.
Ossian II. 688.
— Lieder des I. 598.
Osterspiele, Luzerner II. 283.
Ostgoten, vergl. Goten I. 632, 634. Bekehrung zum Christentum I. 640, 641 ff., 646.
Ostrowsky, A. N. II. 993.
Otaheiti, Kriegslied von I. 12.
Otfried I. 672 ff. Otfrieds (Krist) Evangelienharmonie, Abb. aus der Münchener Handschrift I. 671, aus der Wiener Handschrift I. 673.
Otto II., Kaiser I. 690.
— III., Kaiser I. 678.
— von Botenlauben, Graf I. 744.
— IV., Markgraf von Brandenburg I. 752.
Otway, Thomas II. 498.
Ouida II. 941.
Ovidius Naso, Publius I. 382 ff.
Owain Cyweiliog I. 595.
Owen s. Owenus.
Owenus, Johannes II. 140.

P.

Pacuvius, M. I. 346.
Padron, Rodriguez del II. 60.
Päan I. 209.
Pailleron, Edouard II. 861.
Palaeologus, Michael, Miniatur und Schriftprobe aus einem Evangeliarium des, I. 837.
Pali-Litteratur I. 126 ff. Vgl. Indische Litteratur.
Palimpsest, Abb. einer Seite aus einem I. 434.
— Faksimile eines griechischen I. 828.
Pallavicino, Ferrante II. 887. [844.
Palliata commoedia I.
Palmenorden s. fruchtbringende Gesellschaft.
Pamphos I. 208, 209.
Panard, Charles François II. 581.
Pandschi, javan. Nationalheld I. 561.
Pan-ku I. 47.
Pantänus I. 429.
Pantagruel und Gargantua, übersetzung von Fischart II. 279, Abb. der Titelseite 277.
— von Rabelais II. 238, Abb. der Titelseite 240.
Pantalone, Figur der italienisch. commedia dell'arte II. 99.
Pantitarabscha Dschagannatha I. 102.
Pantoffel, der kleine, moderner chines. Roman I. 62, Abb. 62, 63. Vergl. Tin-tun-ling.
Pantomimus I. 389.
Pantschatantra I. 118 ff. Seine Wanderung durch die Weltlitteratur I. 118, 136, 497, 584, 841. Vergl. Bidpai, Kalilah, und Dimnah, Buch der Weisheit.
Pantuns, malayische Liebesgedichte I. 559.
Panyasis aus Halikarnaß I. 260.
Papagei, 70 Erzählungen des I. 122.
Pappus I. 341.
Papuas, Poesie der I. 11.
Papyrus Harrys I. 192, Abb. 195.
— das Märchen vom Bauern enthaltend, Abb. I. 197.
Papyrus-Handschrift, ägyptische, etwa aus dem Jahre 160 v. Chr., Abb. I. 831. [I. 403.
— aus Herkulanum, Abb.
Paracelsus II. 107.
Paradies, das verlorene, von Milton, Titelseite der Originalausgabe, Abb. II. 485.
Paraskenien I. 270.
Parc, Fräulein du II. 460.
Parcival, Seite aus der ältesten Handschrift von Wolfram von Eschenbachs, Abb. I. 801.
Parini, Giuseppe II. 661, Abb. 661.
Pariser Universität im Mittelalter, Sitzung der Lehrer, Abb. II. 5.
Parmenides I. 229.
Parrhasios I. 259.
Parthenios aus Nicäa I. 832, 897.
Pascal, Blaise II. 418 ff., Abb. 421.
Pasquale, Don, Figur der ital. commedia dell'arte II. 99.
Passerat II. 250.
Passion, Confrères de la II. 98.
— Christi, altfranzösisches Gedicht des 10. Jahrhunderts I. 677, Abb. I. 676.
Passional Christi und Antichristi von Luther, Abb. einer Seite aus II. 264.
Passionsspiele s. Mysterien und Mirakelspiele.
Patara, Theater zu, Abb. I. 269.
Pathelin, Meister oder Maître II. 98 ff., 189.
Patristische Litteratur, Litteratur der christlich. Kirchenväter I. 426.
Pauli, Johannes II. 71.
Paulus, Apostel, Begründer der christlichen Litteratur I. 424, Abb. einer Seite aus einer äthiopischen Handschrift der Briefe des Apostels I. 449.
— Diakonus I. 441, 633, 649, 668.
Pavia, Volkslied auf die Schlacht bei, Abb. der Titelseite II. 256.
Pazmani, Peter II. 687.
Pedersen, Christjern II. 670.
Peele, George II. 326.
Pegnesischer Blumenorden II. 517.
Peguilain, Aimeric von I. 711. [720.
Peire v. Auvergne I. 711.
— Cardinal I. 719.
— Raimon von Toulouse I. 711.
— Vidal I. 707, 708.
Peisandros I. 225.
Pellico, Silvio II. 890.
Pels, Andries II. 510.
Pentateuch-Handschrift, vgl. Bibelhandschriften.
Pentaur I. 192.
Percy, Bischof II. 637.
Peregrinus Proteus I. 389.
Perez, Andreas s. Lopez de Ubeda. [406.
Perez, Gines, de Hita II.
Periakten I. 270.
Périers, Bonaventure des II. 234.
Perikles I. 258, 305, Abb. 259.
Perrault, Charles II. 440, Namenszug 440.
Persien, Perser, persische Litteratur. Arische Herkunft, Urariertum I. 65. ff. Altiranische Kultur und Litteratur I. 23, 24, 26, 27. Zarathustra und die Avestalitteratur I. 130 ff. Westiran I. 134 ff. Die Sassanidenzeit I. 196. Persien nach der Eroberung durch die Mohammedaner, neupersische Litteratur I. 507 ff.
Persius Flaccus, Aulus I. 408, Abb. 410.
Peru, Peruaner, Kultur und Litteratur der I. 576, 592 ff., Abb. 583.
Pe-schin-fu I. 53.
Pestalozzi, Heinrich II. 726.
Peter II. von Montenegro II. 966.
Petöfi, Alexander II. 989, Abb. 993.
Petracco s. Petrarca.
Petrarca, Francesco II. 28 ff. Petrarca und Dante II. 28 ff. Sein Charakter II. 30. Als Begründer des klassicistischen Kunstgeschmackes II. 35. Abb.: Bildnis II. 30. Sonette in der Niederschrift des Dichters, Faksimile II. 33. Seite aus einer Handschrift von Petrarcas Triumphen II. 36. Petrarca, Dante, Tasso, Ariosto, nach Rafael II. 144.
Petri, Laurentius II. 670.
Petronius Arbiter I. 414, 590.
Petros Getadards I. 446.
Petrovic, Misco I. 621.
Petrus Damiani I. 679 ff.
Peuerbach II. 107.
Pfaffe von Kalenberg II. 75.
Pfeffel II. 602.
Pfinzing, Melchior II. 71.
Pfizer, Gustav II. 835.
Pfore, Antonius von II. 71.
Phädrus I. 406.
Phanokles I. 332.
Pharsalia, Seite aus einer Handschrift der Pharsalia des Annäus Lucanus, Abb. I. 409.
Pherekrates I. 318.
Pherekydes I. 180.
Phidias I. 259.
Philammon I. 203, 209.
Philander von Sittenwalt, Kupferstich zu Moscherosch's, Abb. II. 533.
Philemon I. 321.
Philetas I. 332.
Philipp von Reims I. 787.
Philippus I. 337.
Philiskos I. 330.

Digitized by Google

Philo I. 158, 329. [394.
Philostratus, Flavius I.
Philoxenes aus Kithara I. 261.
Phlorios und Platziaphlora I. 836. Vergl. Flos und Blancflos.
Phönizier I. 138, 139 ff., 142, 179 ff.
Phrynichos I. 264, 318.
Piatt II. 945.
Picardischer Sagenkreis I. 761.
Pickelhering, komische Figur der altenglischen Bühne II. 295, 547, Abb. 295.
Pico della Mirandola II. 130, 136. Abb. 130.
Pieria, Pierische Sängerschule I. 209, 210.
Pierre de Saint-Cloud I. 813. [I. 806.
Pilatusgedicht, deutsches
Pindaros, Pindar I. 231, 245 ff. [888.
Pindemonte, Ippolito II.
Pisides, Georgios I. 882.
Pissemskij, A. II. 998, 994.
Pithou II. 250.
Pius II., Papst II. 126, 128, Abb. 128. [671.
Pjetursson, Hallgrim II.
Plade, Niels II. 670.
— Peder II. 670.
Platen, August, Graf von II. 863, 902, Abb. 883.
Plato I. 255.
Plautus, Titus Maccius I. 180, 346, 350 ff.
Pleier, der I. 802.
Plejade, Bund der II. 248.
Plethon s. Gregorius Gemisthos.
Plinius der ältere I. 405.
— der Jüngere, Secundus I. 590.
Plotinos I. 389.
Ploug, Carl II. 949.
Podjebrad, Hynek II. 678.
Poe, Edgar Allan II. 859, Abb. 860.
Poggio Bracciolini, Gian Francesco II. 128.
Poitiers, Wilhelm IX., Graf von I. 709.
Pol de Mont II. 948.
— Vincenz II. 980.
Polen und die polnische Litteratur. Slawische Herkunft, altslawische Kultur I. 614 ff. Im Mittelalter I. 844 ff. Vom Mittelalter bis zum 18. Jahrh. II. 679 ff., 692 ff. Im 19. Jahrh. II. 979.
Politziano, Angelo II. 130, 140, 148, Abb. 149.
Polo, Gaspar Gil II. 195.
— Marco II. 4.
Polybius I. 328.
Polygnot I. 250.
Polykletos I. 250. [11.
Polynesier, Poesie der I.
Pomjalowsky, N. II. 997.
Pompeji, Theater zu, Abb. I. 345, 347.
Pomponius, L. I. 341, 363.
— Lätus II. 138.
— Secundus I. 407.
Ponce, Alfonso I. 579.
— de Leon, Luis II. 198. Abb. 198.
Pons de Capdueil I. 715.
Ponsard, François II. 959.
Pont, Alexandre du I. 787.
Pontano, Giovanni II. 130, 140.
Pope, Alexander II. 563, Abb. 568, 564.
Poquelin, Jean Baptiste s. Molière.
Porphyrius I. 390.
Portinari, Folco II. 23.
Portugal, Portugiesen, Portugiesische Litteratur. Im Mittelalter und in der Renaissancezeit I. 724, II. 219 ff. Im 17. und 18. Jahrhundert II. 667 ff. Im 19. Jahrhundert II. 894 ff.
Postel II. 545.
Potgieter II. 947.
Potjehin, N. II. 998.
Potocki, Waclaw II. 683.
Potter, Dirk II. 501.
Praetextata tragoedia I. 344.
Praga, Emilio II. 973.
— Marco II. 974.
Prager Universität im Mittelalter, Abb. von Studenten verschiedener Nationalitäten an der II. 123.
Prajnaparamita, Handschrift, Abb. 127.
Prakrit-Litteratur I. 105, 123 ff. Vgl. indische Litteratur.
Prati, Giovanni II. 970.
Pratinas I. 264.
Praxiteles I. 250.
Précieuses ridicules v. Molière II. 474, Abb. einer Scene aus 479.
Prehauser II. 548.
Preradović, Peter II. 966.
Prévost d'Exiles, Antoine François II. 584, Abb. 583.
Priamus vor Achilleus, griechische Tragödienscene, Abb. I. 279.
Prior, Matthew II. 563, Abb. 565.
Prise de Pampelune I. 789.
Prodromos, Theodoros I. 882. [684.
Prokopowic, Teofan II.
Propertius, Sextus I. 380.
Propheten, Prophetentum bei den alten Hebräern I. 167 ff. Abb. Seite aus dem Karlsruher Prophetenkodex aus dem Jahre 1105/6 n. Chr. I. 171.
Prophetentum I. 167 ff.
Protagonist I. 265.
Provençalen, die, provençalische Litteratur I. 684. Im Zeitalter der Kreuzzüge I. 691 ff., 697 ff. Die provençalische Lyrik I. 707 ff. Ihr Einfluß auf die europäischen Litteraturen I. 723, 724 ff., II. 9, 11, 34, 57 ff., 219, 728, 729, 732, 736, 739. Das provençalische Epos I. 755, 760, 799, 807. Abb.: Französischer Trouvère I. 702. Provençalischer Liebeshof I. 709. Faksimiles provençalischer Handschriften I. 710, 714, 717, 721.
Prozession, musikalische in Ninive, Abb. I. 147.
Prudentius, Aurelius I. 438 ff. Abb. aus einer Handschrift von dessen Gedichten I. 439, 440, 441.
Prynne, William II. 480.
Psalmen I. 163.
Psalter Alfonso's V, Abb. II. 56.
Psammetich I. 196.
Pseudo-Jesaja I. 172.
Ptahhotep, Weisheitssprüche des I. 186.
Ptolomäus, Claudius I. 396.
Publilius Syrus I. 367.
Pucci, Antonio II. 42.
Pufendorf, Samuel II. 669.
Pulci, Bernardo II. 150.
— Luca II. 150.
— Luigi II. 150.
Pulcinello, Figur der italienischen commedia dell'arte II. 99.
Punier, Punische Sprache und Litteratur (vergl. Karthago) I. 142, 179 ff.
Puranen I. 95.
Puritanismus, Einfluß desselben auf Poesie und Drama in England II. 479 ff.
Purohiti I. 72, 73.
Puschkin, Alexander II. 979, 983, Abb. 982.
Putlitz II. 912.
Puramus, Denis I. 787.
Purker, Ladislaus von II. 838.
Pyrrho aus Elis I. 257.
Pythagoras I. 179, 229.

Q.

Quadesch, Hymne auf den Sieg bei, altägyptische Dichtung. I. 192.
Quarles, Francis II. 481.
Queiroz, Eça de II. 976.
Quental, Anthero de II. 976.
Quetzalcohuatl I. 577.
Quevedo, Francisco de II. 209, Abb. 210.
Quiché, Quichua s. Kitsche, Kitschua.
Quinault, Philippe II.
Quinctius Atta, T. I. 363.
Quintana, Manuel José II. 892.
Quintilian, Rhetor I. 405.
Quintus von Smyrna I. 395.

R.

Raabe, Wilhelm II. 965, Abb. 936.
Rabelais, François II. 116, 236, Abb. 237, 239. 241.
Rabener, Wilhelm II. 599.
Rabutin-Chantal II. 427.
Racan II. 410, 415, 417.
Rachel, Madame, franz. Schauspielerin II. 959.
— Joachim II. 582.
Racine, Jean II. 441 ff., 456 ff. Racine und Corneille II. 458. Charakter der Racine'schen Tragödie II. 459. Leben und Werke II. 460 ff. Abb. Bildnis II. 457. Wohnhaus II. 460. Titelblatt s. Werke, Gesamtausg. von 1697 II. 461. Scene aus „Esther" II. 463.
— Louis II. 578. [986.
Raditschevió, Branko II.
Rätsel, Rätselpoesie I. 208, 450, 557, 579, 601, 819.
Räuber, die, von Schiller II. 762, Abb. Chodowiecky'scher Illustrationen zu II. 766.
Rahel Levin II. 818.
Raimon von Toulouse, Peire I. 711. [841.
Raimund, Ferdinand II.
Raleigh, Sir Walter II.
Ram Dschi I. 552. [808.
Rama I. 91 ff., 115, 561. Abb. 92, 93, vergl. Ramajana.
Ramajana I. 84, 91 ff., 96, 105, 115, 116, 124. 536, 550, 553, 561.
Rambouillet Hotel II. 415 ff.
— Marquise von II. 415.
Ramler, Karl Wilh. II. 706.
Ramses II., I. 191.
Ramus II. 131.

Digitized by Google

Rangabé, Alex. II. 988.
Ranke, Leopold v., II. 898.
Rapin, Nicolas II. 250.
Rapisardi, Mario II. 973.
Raschid Tabib, Seite aus einer arabischen Handschrift des I. 488.
Raupach, Ernst II. 840.
Ravana I. 96, vergl. Ramajana.
Reade, Charles II. 941.
Rebello de Silva, Luis Agostino II. 894.
Rebhun, Paul II. 298.
Rederijkers II. 502 ff.
Redi, Francesco II. 382.
Redjangschrift auf Bambusbüchsen v. Sumatra Abb. I. 557.
Redwitz, Oskar II. 912.
Reformation, Zeitalter der II. 101. Die Reformation in Deutschland II. 120 ff. Ausbreitung der Reformation II. 227, 251, 479 ff., 670, 687.
Regenbogen, Barthel I. 752, II. 67.
Regés I. 624.
Regiomontanus, Johannes Müller- II. 107.
Regnard, Jean François II. 476, Abb. 475, 476.
Regnier II. 1002.
— Mathurin II. 250, Abb. 249.
Regula Benedikta, Seite einer Handschrift der Abb. I. 698.
Reineke Fuchs-Dichtungen I. 812. II. 75. Vergl. Fabel.
Reinick, Robert II. 838.
Reinmar von Hagenau I. 733, Abb. 735.
— von Zweter I. 744, Abb. 741.
Religion, Religionswesen, religiöses Leben und religiöse Poesie. Religionswesen u. religiöse Poesie der Naturvölker I. 10, 14, 16. In den altorientalisch-Kulturen I. 24 ff. Der Chinesen I. 33, 37 ff. Der Urarier und der Indier I. 67 ff., 72 ff., 78 ff., 85, 91 ff., 95, 97 ff., 104 ff., 124, 126 ff. Der Iraner I. 180 ff., 196. Bei den Babyloniern u. Assyrern I. 142 ff., 145 ff. Bei den Hebräern I. 140, 141, 156 ff. Bei den alten Ägyptern I. 182 ff., 185 ff., 188, 198.
— der alten Griechen I. 202, 204, 208 ff., 223, 224 ff., 228 ff., 232 247, 253, 261 ff. Die religiösen Elemente bei Äschylos I. 272 ff. Bei den alten Römern I. 341. Neuerwachen religiöser Bestrebungen in d. antiken Welt in den ersten Jahrhunderten des Christentums I. 387 ff., 394, 395, 417, 418. Die altchristliche Litteratur und Poesie I. 421 ff. Die talmudische Litteratur I. 451 ff.
Religionswesen und religiöse Poesie im neuen Orient. Bei den Arabern I. 460, 471. Die Zeit Mohammeds I. 469 ff. In der nachmohammedanischen Zeit I. 476, 478, 479, 481, 482, 488, 490, 492, 498, 502 ff. Bei den Persern I. 507 ff., 520 ff. Die sufistische Poesie der Perser I. 524 ff., 531, 586, 587 ff. Bei den geringeren orientalischen Völkern I. 541, 544, 548, 549, 551, 553, 554, 557, 563, 565, 570. Der altamerikanischen Kulturvölker I. 577 ff.
— der alten Kelten I. 589 ff., 593, 594. Der alten Germanen I. 598 ff., 608 ff., 618. Der alten Slawen I. 615, 621. Der alten Ungarn u. Finnen I. 624, 625, 628 ff.
— des Mittelalters. Bekehrung der Germanen zum Christentum I. 640 ff. Christliche Poesie der Angelsachsen I. 650 ff. Im Reich der Karolinger I. 661 ff. In den Tagen der ersten Renaissance I. 677 ff., 680 ff., 684, 685.
— im Zeitalter der Kreuzzüge I. 691 ff. Religiöse Lyrik I. 699, 703, 704 ff., 707. Legendendichtung I. 804 ff. Die geistliche Erbauungslitteratur des Mittelalters I. 816 ff., 820 ff. Im byzantinischen Reich und in der mittelalterlich slawischen Welt I. 827 ff., 831, 836 ff.
— im 14. und 15. Jahrhundert II. 3 ff., 11, 678, 686. Dante II. 12 ff. Das Wyclif'sche England II. 79. Die Entstehung des neueren Dramas aus dem christlichen Gottesdienst, Mysterien u. Mirakelspiele II. 87 ff.
— im 16. Jahrhundert II. 102 ff., 116 ff., 128 ff., 130, 132 ff., 176 ff., 188 ff., 228, 231, 243, 670, 687. D. deutsche Reformation II. 120 ff. In der italienischen Renaissancelitteratur II. 158, 165. Tasso II. 176 ff. In der spanischen Renaissancelitteratur II. 192, 199, 201. Bei den Franzosen I. 234, 249. In Deutschland. Die protestantische Kirchendichtung II. 264 ff. Die reformatorische Streitlitteratur II. 269 ff., 281. Das Reformationsdrama II. 285 ff. Außerdem II. 670, 671 678, 680, 688.
Religionswesen und religiöse Poesie im 17. Jahrhundert II. 361 ff., 370, 376, 382, 391, 477 ff., 681. In der italienischen Litteratur II. 383, 385, 387. In der spanischen Litteratur II. 394. Calderon 396 ff. Bei den Franzosen II. 422, 424 ff., 453, 464. Die englische Litteratur in den Tagen des Puritanismus II. 480 ff. Milton 483 ff. In der deutschen Litteratur II. 522, 523 ff., ferner II. 682, 688.
— im 18. Jahrhundert II. 551 ff., 553 ff., 558, 559, 604 ff. In der englischen Litteratur II. 562, 568, 573, 576. In der französischen Litteratur II. 607 ff., 614, 616. In der deutschen Litteratur II. 588, 598, 598, 601, 695, 696, 698 ff., 704 ff., 712, 724, 715, 770 ff., 779, 782 ff. In den übrigen Litteraturen II. 661, 674, 675, 683.
— im 19. Jahrhundert II. 809, 811, 817, 821, 823, 826, 834, 835, 836, 849, 852 ff., 855, 856, 858, 864, 870 ff., 871, 873, 882, 889, 891, 895 ff., 928, 941, 943, 949, 950, 955, 961, 965, 970, 971, 973, 975, 980, 991, 999, 1001.
Reschid-ed-din Watwat I. 517. [220.
Resende, Garcias de II.
Retz, Kardinal II. 420, Abb. 420.
Reuchlin, Johannes II. 134, 138, Abb. 134.
Reuenthal Nithard von I. 718, II. 67, Abb. I. 747, Faksimile 748.
Reuter, Christian II. 542.
— Fritz, II. 920, Abb. 921.
Revere, Giuseppe II. 970, Abb. 974.
Rhapsoden I. 210.
Rhetor, Bildsäule eines Abb. I. 392.
Rhétoriqueurs II. 50.
Rhodische Liebeslieder I. 896. [595.
Rhys Goch ab Riccert I.
Richardson, Samuel II. 623, Abb. 624.
Richelieu II. 417.
Richepin, Jean II. 1002.
Richter, Jean Paul Friedrich s. Jean Paul.
Rig-Veda I. 26, 28, 69 ff.
— Handschrift, zwei Seiten aus einer südindischen Abb. I. 69.
Rijswijk, Theodor von II. 948.
Rimai, Johann II. 688.
Rinckart, Martin II. 524.
Ringwalt, Bartholomäus II. 279.
Rinkei Tanefiko I. 575.
Riquier Guiraut siehe Guiraut. [525.
Rist, Johannes II. 517.
Ritterroman, Ritterepos, der, des Orients I. 498, 519, 546, 575.
— europäischer. Der Versroman der mittelalterlich ritterlich-höfischen Welt I. 773—802. Seine Auflösung in Prosa II. 50, 71. Amadis von Gallien und die Entwickelung des Ritterromanes II. 60 ff., 62, 64, 71, 150 ff., 157 ff., 170—179, 182 ff., 207, 211, 214, 215, 296, 289 ff., 310, 406, 501.
Rittershaus, Emil II. 928.
Robert, König von Neapel II. 37.
Robinson Crusoe II. 571, Abb. des Titelblattes II. 572.
Rochefoucauld, François de la, Herzog II. 422.
Rod, Edouard II. 1002.
Rodenberg, Julius II. 933.
Römer, die, römische Litteratur I. 339 ff. Anfänge der römischen Kunstlitteratur I. 342 ff. Das römische Lustspiel, Plautus, Terenz I. 346 ff. Das Ciceronianische Zeitalter I. 364 ff. Das Zeitalter des Augustus I. 369 ff. In den ersten Jahrhunderten des Christentums I. 385 ff. Die römische Litteratur im 1. Jahrhund. n. Chr. I. 401. Das sogenannte eiserne Zeitalter I. 416. Die altchristliche Litteratur in lateinischer Sprache I. 421 ff., 433 ff.,

Digitized by Google

436 ff. Spätere Litteratur in lateinischer Sprache, vergl. Neulateinische Litteratur.
Roger Bacon I. 694.
Rogers, Samuel II. 646.
Rojas, Fernando de II. 197.
— Francisco de II. 404.
Roland, Held in der Sage und Dichtung I. 757 ff., 764, 768, II. 150 ff., 156, 157 ff.
Rollenhagen, Georg II. 279, 286.
Roman, der, und die Romanlitteratur.
— des Orients. Der chinesische Roman I. 33, 58 ff. Der indische I. 118 ff. Der altägyptische I. 186, 194 ff., 198 ff. Der arabische I. 498. Der persische I. 136, 519, 584. Der Roman in den geringeren orientalischen Litteraturen I. 446, 448, 546, 548, 551, 575.
— der altgriechische I. 395 ff.
— der altrömische I. 414 ff., 416 ff., 420.
— im Mittelalter. Die Versromane des Mittelalters I. 773–802, 832, 836, 841, 846, II. 64. Der allegorische Roman I. 328 ff., II. 10, 28, 46, 48, 71, 501. Der byzantinische Roman I. 832, 836.
— im 14. und 15. Jahrhundert II. 50, 60 ff., 62, 64, 71, 81.
— im Zeitalter der Renaissance II. 110, 129, 150 ff., 157 ff. Die Entstehung des modernen realistischen Romanes in Spanien II. 206 ff. Der satirische Roman der Franzosen II. 236 ff., 244, 250. Der deutsche Roman des 16. Jahrhunderts II. 275 ff., 289 ff. Der englische II. 309.
— im 17. Jahrhundert II. 408. Der französische Roman II. 413 ff., 430 ff., 465. Der deutsche Roman 535 ff., 538, 539 ff., 542.
— im 18. Jahrhundert. Der französische Roman. II. 578, 581, 582, 584, 615, 616, 652, 655. Der engl. Roman I. 567, 568 ff., 622 ff. Der deutsche Roman II. 714 ff., 716, 720, 726, 728, 737, 747, 751, 758, 760, 767, 791, 795, 798, 805 In den geringeren Litteraturen II. 665, 674, 683, 687.
Roman, der, u. die Romanlitteratur im 19. Jahrh. Der deutsche Roman II. 817, 821, 822, 824, 829, 899, 895 ff., 904 ff., 913 ff., 983 ff., 1004, 1006. Der englische Roman II. 846 ff., 851, 988 ff. Der Roman in den geringeren germanischen Litteraturen II. 858, 859, 861, 863, 884, 947, 948, 949, 951 ff., 1008. Der französische Roman II. 865 ff., 869, 871, 881, 884, 955 ff., 965 ff., 1002. Der italienische Roman II. 888, 890, 973, 974, 1002. Der spanische und portugiesische Roman II. 893, 894, 975, 976. Der slawische Roman II. 981, 983, 985, 991, 992 ff. Vergl. außerdem II. 987–990.
Romanos I. 831.
Romero, Sylvio II. 894.
Ronsard, Pierre II. 246, Abb. 246, 247.
Roquette, Otto II. 912.
Rosa, Martinez de la II. 893.
— s. Salvatore Rosa.
Roscius Gallus Q. I. 366.
Rose, Roman v. d. I. 823 ff. II. 48, 62, Abb. I. 822, 823.
Rosegger, P. K. II. 903.
Rosen, Julius II. 961.
Rosenblüt, Hans II. 100.
Rosengarten, kleiner I. 772.
— von Worms I. 772.
Rosetti, Dante Gabriel II. 943.
Rostem und Sohrab, Abb. aus d. Göttinger Handschrift des Firdusi'schen Königsbuches I. 511.
Rother, gotisch-longobardische Sagen vom König I. 771.
Rotland, Hues v. I. 787.
Rotrou, Jean de II. 465.
Rouget de Lisle II. 867.
Roumanille, Joseph I. 723.
Rousseau, Jean Baptiste II. 578.
— — Jacques II. 611, Abb. 613, Abb. des Titelblattes seines „Emile" 615, seines Todes 617.
Roussel II. 231.
Roy, Pierre le II. 250.
Rubianus Crotus II. 135.
Rudegi I. 509. [809.
Rudolf von Ems I. 806,
Rückert, Friedrich II. 894, Abb. 894.
Rueda, Lope de II. 198.
Rufus Q. Curtius, I. 403.
Ruge, Arnold II. 904.
Rugier, germanische Völkerschaft II. 682, 646.
Ruiz, Juan, Erzpriester von Hita II. 55.
Rumänen, rumänische Litteratur II. 987.
Rumi, Mewlâna Dschelâl-ed-din I. 524, 527 ff.
Runa I. 606. II. 864.
Runeberg, Johann Ludw.
Runen, Runenschrift I. 606, 646. Abbildungen: Denkmäler irischer Runenschrift I. 591, 592, 593. Denkmäler mit altgermanischer Runenschrift I. 597, 599, 605, 606, 607, 608.
Ruodlieb I. 690.
Rupakam I. 104.
Rupilius I. 366.
Russen, die, russische Litteratur. Altslawische Kultur und die russische Volksdichtung I. 614 ff., 619. Die mittelalterliche Litteratur I. 841 ff. Vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert II. 684 ff. Im 19. Jahrhundert II. 977 ff. Die russische Romantik II. 981 ff. Der russische Naturalismus und der Durchbruch einer slawischen Rassenkunst II. 990 ff.
Rustebuef I. 807. II. 90.
Rustschwel I. 446.
Ruthwell, das Kreuz von, Abb. I. 608. [822.
Rychardes, Thomas II.
Rydberg, Victor II. 949.
Rzewuski, Heinrich II. 981.

S.

Saa de Miranda, Francisco de II. 194, 221.
Saadi I. 520 ff., Abb. 520, 525.
Saadouam von Madmerar, Bild und Stele, Abb. I. 459. [928.
Saar, Ferdinand von II.
Saavedra, Angel II. 893.
— Miguel de Cervantes s. Cervantes.
Saben I. 771.
Sabinus, Georg II. 140.
Sacher-Masoch, Leopold von II. 905.
Sachetti, Franco II. 42.
Sachtikis, Stephanes I. 836.
Sachs, Hans II. 280 ff., Abb. 281. Faksimile aus seinen Werken 282, 283.
Sachsen, Stamm der Germanen II. 633, 661, 668. Sächsisch-nordischer Sagenkreis I. 771.
Sackville, Thomas II. 296, 305.
— Faksimile des Titelblattes des Gorboduc II. 322.
Sade, Hugo de II. 32.
Sämund Sigfusson I. 612.
Sängerkrieg auf der Wartburg I. 752, Abb. 751. [612.
Sagas, Litteratur der II.
Sagen, die, Sagendichtung, Mythen und Legendendichtung.
— der Naturvölker I. 13, 26.
— des Orients. Indische Religions- und Heldensagen I. 67 ff., 84 ff., 126. Iranische und persische I. 131 ff., 134, 136, 512 ff., 519. Babylonische I. 148 ff., 153. Hebräische I. 158, 162, 175, 179, 453. ägyptische I. 184, 194 ff. In den geringeren Litteraturen I. 444, 446, 448, 544, 548, 549, 551, 553, 554, 557, 563, 565, 575.
— im alten Griechenland I. 208 ff., 211 ff., 224 ff.
— bei den Römern I. 341, 374, 420.
— altchristliche Legendendichtung I. 433, 442, 448, 450.
— bei den Kelten I. 589, 594–596.
— bei den alten Germanen I. 599, 607, 608 ff., 618. Heldensagen der Völkerwanderungszeit 633 ff.
— bei den alten Slawen I. 617, 619 ff. Heldensage des Mittelalters I. 844.
— des ungarischen Altertums I. 624 ff., 627.
— der Finnen I. 628 ff.
— d. Mittelalters. Christliche Legendendichtung des Mittelalters bei den Angelsachsen I. 650 ff. Bei den Franken I. 674–677. Im Zeitalter der Kreuzzüge I. 804 ff., 816. In den altslawischen Litteraturen I. 840–842. Heldensage des Mittelalters I. 680, 681, 686 ff. Die nationale Heldensagendichtung der Franzosen I. 755 ff. Der Spanier I. 755, 761 ff. Der Deutschen I. 755, 764 ff. Byzantinische Helden-

Digitized by Google

sagen I. 884. Slawische Heldensagen I. 844, 847. Die Sagenkreise und Sagendichtung der höfisch-ritterlichen Epen I. 773—802, 806, 836, 846.
Sahak der Große I. 444.
Sahib Dschi I. 552.
Sahir Farjabi I. 516.
Saint-Cloud, Pierre de I. 813.
Saint-Evremond II. 422.
Saint-Hilaire, Geoffroy II. 900.
— Pierre, Bernardin de II. 655, Abb. 655, Faksimile eines Briefes II. 656.
— Simon, Graf Claude Henri de II. 897.
— — Herzog von II. 421.
Sainte More, Benoit de I. 787.
Sajib I. 536.
Sala, F. II. 388.
Salamanca, Schule von II. 667.
Salas y Quiroga Jacinto II. 898.
Salazar, Agostin de II. 404.
Sale, Antoine de la II. 50.
Salisches Gesetzbuch, Abb. einer Seite aus dem, I. 669. [II. 804.
Salis-Seewis, J. G. von
Sallustius Crispus, C. I. 308.
Salmasius II. 131.
Salomo I. 163. Hohes-lied I. 165. Prediger I. 179. Sprüche I. 165. Salomo in der Sage I. 544, 792. Salomo und Morolf. Abb. I. 790.
Salomos II. 968.
Saltykow, M. II. 993.
Salvatore Rosa II. 387, Abb. 388. [726.
Salzmann, Chr. G. II.
Samaniden, persische Fürstendynastie I. 515.
Samarin II. 990.
Sâmaveda I. 77.
Samuel ibn Adija I. 502.
San Pedro, Diego de II. 60. [62.
— — Hierónimo de II.
Sanany-Setsen I. 548.
Sanchez, Garcia von Badajoz II. 60.
Sand, George II. 955, Abb. 955, Faksimile 956.
Sandeau, Jules II. 956.
Sanchuniaton I. 180.
Sannazaro, Jacopo II. 131, 140, 153, Abb. 153.
Sanskrit, Sanskrit-Litteratur, vergl. indische Litteratur.
Santa Maria, Alvar Garcia de II. 60.
Santillana, Marques de II. 60.
Santob, Rabi de II. 57.
Sappho I. 231, 239, Abb.
Saravati, Abb. I. 66. [241.
Sardou, Victorien II. 960, Abb. 962. [446.
Sargis von Thmogwi I.
Sari Abdallah I. 546.
Sati I. 544.
Satire, satirische Litteratur, satirische Poesie. Satire bei den Naturvölkern I. 8, 15, 18.
— des Orients. Der Chinesen I. 45. Bei den Indern I. 116. Der Araber I. 468, 482, 495 ff. Bei den Persern II. 516. In den geringeren oriental. Litteraturen II. 552.
— der Griechen I. 226, 230, 234, 235, 242. Die satirische Komödie I. 302 ff., 318 ff. In der alexandrinischen Zeit I. 330, 332 ff., 336 ff. In dem ersten christlichen Jahrh. I. 394.
— der Römer I. 341, 344. Das römische Lustspiel I. 346, 368, 364, 368, 378, 382, 402, 408 ff.
— im Zeitalter der Kreuzzüge I. 716, 719 ff., 809, 812, 813, 819 ff.
— im 14. und 15. Jahrh. In der italienischen Litteratur I. 38 ff. In der spanischen Litteratur II. 55. In der deutschen Litteratur 68 ff. Siehe ferner II. 96 ff.
— im Zeitalter der Renaissance II. 132, 138, 140. In der italienischen Litteratur II. 150 ff., 155 ff., 470 ff., in der spanischen Litteratur II. 192, 201. Der satirische Schelmenroman der Spanier II. 206 ff. In der französischen Litteratur II. 234, 244, 250. Der satirische Roman des Rabelais II. 237 ff. Die reformatorische Kampf- und Streitlitteratur in Deutschland II. 269 ff. Das satirische Drama II. 285 ff. In der englischen Litteratur II. 304, 305.
— im 17. Jahrh. In der italienischen Litteratur II. 387. In der französischen II. 422, 432, 438. Das satirische Lustspiel Molière's und seiner Zeitgenossen II. 465 ff. In der englischen Litteratur II. 495, 499. In der deutschen Litteratur II. 531 ff., 542.
Satire im 18. Jahrh. II. 555, 556 ff., 563, 569, 573, 577, 578, 581, 582 ff., 599, 635, 654, 661 ff., 665, 672 ff., 674, 688.
— im 19. Jahrh. II. 808, 853 ff., 891 ff.
Satura I. 341.
Satyrspiel, Satyrdrama der Griechen I. 265, 302. Abb. Satyrmaske I. 265. Einstudierung eines Satyrspieles I. 285.
Sauda I. 550, 552.
Sava, der heilige I. 842.
Savitri-Gedicht I. 91, vergl. Mahabharata.
Savonarola II. 118, Abb. 117.
Saxo Grammaticus II. 670.
Scaliger II. 131, 500.
Scandiano, Graf s. Bojardo.
Scaramuz, Gestalt der italienischen commedia dell'arte II. 547.
Scarron II. 465.
Schack, Graf, Adolf Friedrich von II. 927.
Schäfer, Gesellschaft der II. 517.
Schäferpoesie, Hirtenpoesie, arkadische Dichtung, Entwickelung der. Die Idylle Theokrits und der Alexandriner, die römische Hirtenpoesie I. 333 ff., 372. Der griechische Hirtenroman des Longus I. 400. Die Schäferpoesie des 16. Jahrh. Sannazaro's Arcadia II. 153 ff., 175. Tasso, Guarini II. 180, 184, 185. Die spanisch-portugiesische Schäferp. Jorge de Montemayor II. 194, 195, 207. In den übrigen Ländern II. 291, 309, 390. Im 17. Jahrh. Blüte der Schäferdichtung in Frankreich. Honoré d'Urfé 413 ff. Fernerhin II. 406, 508, 518, 526, 530, 535, 544. Ausklang bei Geßner II. 703.
Schaeymann II. 947.
Schah-nameh, Firdusi's I. 512.
Schakiamuni s. Buddha.
Schamanentum, Schamanismus I. 16, 17, 37, 74, 76, 145, 167, 188, 208, 549, 621.
Schandorph, Sophus II. 951.
Schanfara I. 462.
Schankaratscharias I. 103.
Scharling, Hendrik II. 949.
Schauspieler, Schauspielkunst s. Theater.
Schebisteri, Mahmud I. 526.
Scheerbart, Paul II. 1006.
Schefer, Leopold II. 909.
Scheffel, Joseph Viktor II. 913, Abb. 913.
Scheffler, Johann s. Silesius.
Scheich-Ahmed I. 542.
Scheichsadeh I. 546.
Scheikhi I. 542.
Schekhara I. 115.
Schelling, Wilhelm von II. 811.
Schelmenroman II. 208 ff., 211, 214, 218, 291.
Schembartläufer, Nürnberger, Abb. II. 286, 287.
Schems-ed-din, Mohammed s. Hafis.
Schenk, Eduard II. 840.
Schenkendorff, Max von II. 829. [987.
Scherbanescu, Theodor II.
Scherenberg, Christian Fr. II. 917.
Schernbeck, Theodor II. 95.
Schewtschenko, Taras II. 984.
Schiitismus I. 508, theatralische Mysterien des Schiitismus I. 537.
Schildbürger, Buch der II. 289.
Schi-King I. 26, 28, 38, 44 ff., Abb. 45.
Schiller, Friedrich. Schillers Anfänge II. 761, 762 ff. Auf der Höhe der Vollendung II. 767 ff. Geistesleben und künstlerischer Charakter II. 779, 786, 787. Gemeinsames Wirken m. Goethe II. 796 ff. Meisterdramen II. 799 ff. Abb. Bildnis u. d. Gemälde v. Kügelgen I. 764. Totenmaske II. 800. Geburtshaus I. 765. 4 Illustrationen Chodowiecki's zu den Räubern I. 766. Illustration zu Schillers Glocke II. 797.
Schiva I. 81.
Schlaf, Johannes II. 1006.
Schlangenzunge, Gunlaug I. 612.
Schlegel, Gebrüder, August Wilhelm und Friedrich II. 816, 817, Abb. 817, 818.
— Joh. Adolf II. 589.
— — Elias II. 589.
Schleiden II. 896.
Schleiermacher, Fr. II. 812, Abb. 811.
Schlenther, Paul II. 1005.
Schlözer, A. L. von II. 724.
Schloß der Beharrlichkeit, das, mittelalterliche Moralität II. 96.
Schmid, Ferd. von II. 923.

Digitized by Google

Schmidt, Maximilian II. 933.
Schnepperer ſ. Hans Roſenblüt.
Schnitzler, Arthur II. 1006.
Schnorhali ſ. Nerſes Klajetſi.
Schönthan, Franz von II. [931.
Scholander II. 949.
Schopenhauer, Arthur II. 880, Abb. 881.
Schott, Gerhard II. 545.
Schreyvogel II. 842.
Schriharſcha I. 114.
Schroeder, Friedrich Ludwig II. 761, 802, Abb.
— Sophie II. 842. [762.
Schtſchedrin, N. ſ. Saltykow.
Schubart, Chr. Fr. Daniel II. 724, Abb. 723.
Schudraka I. 97, 106. 107.
Schüler, fahrende, ſiehe fahrende Schüler.
Schu-king I. 30.
Schulze, Ernſt II. 888.
Schupp, Balthaſar II. 534.
Schwab, Guſtav II. 835.
Schwank, Schwänke, Schwankdichtung I. 226, 230, 803 ff., II. 39, 42, 70—72, 279, 283, 286, 304, 501, 528, 542, 687.
Schwann II. 896.
Schweden, ſchwediſche Litteratur, vgl. nordgermaniſche Litteraturen.
Schweinichen, Hans von
Scop I. 633. [II. 251.
Scott, Walter II. 846 ff., Abb. 847. Faksimile eines Briefes von II. 848.
Scribe, Eugène II. 939, Faksimile 960.
Scudéry, George de I. 450.
— Madeleine de II. 430, Namenszug 430, Abb. zur Clelia 431. [918.
Sealsfield, Charles II.
Sebani urdu ſ. Urdu.
Seckendorff, von II. 788.
Sedſcha, Sultan I. 530.
Sedulius, Cölius I. 488.
Seelenwanderungslehre der Inder I. 75.
Segrais, Renaud de II. 430.
Segura, Juan Lorenzo I. 789.
Seidel, Heinrich II. 986.
Seireb I. 546.
Selim II., I. 546.
— III., I. 546.
Selman Sawedſchi I. 530.
Semiten, Semitismus, Semitentum I. 23 ff., 137 ff. Semitiſche Sprachen I. 143. Geiſtesanlagen des Semitentums I. 139 ff. Vgl. Hebräer, Babylonier, Aſſyrer, Phöniker, Araber, Äthiopen.
Senaha, Roman von I. 186.
Seneca, Annäus L. I. 403, Abb. 404, 405.
Senegambien, erblicher Sängerſtand in I. 18.
Serafino d'Aquila II. 164.
Serao, Mathilde II. 974.
Serben, ſerbiſche und ſerbokroatiſche Litteratur, altſlawiſche Kultur, Helden- und Volkspoeſie I. 614 ff., 621 ff. Litteratur des Mittelalters I. 842. Die ragusaniſche Litteratur der Renaiſſancezeit II. 679, 682. Die neue Entwickelung des 19. Jahrhunderts II. 966.
Seth I. 184.
Setubandha I. 124, Abb. Palmblatt-Handſchrift des I. 125.
Seume, J. G. I. 808.
Sévigné, Marie de, Marquiſe II. 427, Abb. 427.
Seydelmann, Karl II. 925, Abb. 925.
Shaftesbury II. 558, Abb. 554, vgl. Aſhley-Cooper.
Shakeſpeare, William II. 326 ff. Shakeſpeare's Größe I. 326 ff. Sein Naturalismus II. 329. Seine Ideenwelt II. 334. Seine Pſychologie II. 335 ff. Die Shakeſpearefrage II. 337. Seine Anfänge II. 337 ff. Seine zweite Schaffensperiode II. 340 ff. Auf der Höhe ſeines Schaffens II. 348. Abb.: Bildniſſe. Idealiſiertes Bildnis II. 327. Das Chandos-Bild II. 329. Nach dem Stich von Droeshout II. 331. Grabbüſte II. 333. Geburtszimmer II. 337. Geburtshaus II. 338. Titelblatt der erſten Ausgabe von Romeo und Julie II. 346. Der erſten Ausgabe der älteren Komödie „Zähmung der Widerſpänſtigen" II. 348. Faksimile einer Seite aus der großen Folio-Ausgabe von 1623 II. 354.
Shelley, Percy Byſſhe, II. 855, Abb. 855, Faksimile eines Briefes von II. 857.
Sheridan, Richard II. 635, Abb. 636.
Shukowsky, W. A. II. 982.
Siam, Siameſen, Siameſiſche Litteratur I. 562, 563 ff. Abb. Seite aus einer ſiameſiſchen Handſchrift des 17. Jahrhunderts I. 564.
Sibiriſcher Inſchriftſtein I. 626.
Siddharta ſ. Buddha.
Sidney, Philipp II. 308, Abb. 310.
Siegfried, Geſtalt der germaniſchen Sage und Dichtung. Als Sonnengott und im Mythus I. 86, 569, 611, 634, 755, 767 ff. Vergl. Nibelungenlied und -Sage.
— Walther II. 1008.
Sigfuſſon Sämund I. 612.
Sighvat Thordarſon I. 612.
Si-ka-zen-nō, Titelblatt und Seite aus der japaniſchen Anthologie, Abb. I. 567, 569.
Silensmaske, Abb. I. 264.
Sileſius, Angelus II. 527.
Silius Italicus C. I. 406.
Silvahinſchrift, Abb. I. 150.
Silva, Antonio José da II. 667.
Simonides aus Julis auf Keos I. 231, 245, 246.
— aus Samos I. 233, 235.
Simſon-Sage I. 161.
Singenberg, Ulrich von I. 744.
Singhaleſen, die, ſinghaleſiſche Litteratur I. 554. Abb. Dämonen-Masken der S. I. 556.
Sienkiewicz, Heinrich II. 981.
Sintfluterzählung, babyloniſche, Bruchſtücke, Abb. I. 145, 152.
Sirct-i Seijid Batthal I. 546.
Sita, I. 92, 93, Abb. 92, vergl. Ramajana.
Sitki I. 546.
Sit-napiſtim I. 151.
Sixt Birk ſ. Xiſtus Betulius.
Sizilianiſche Dichterſchule I. 723. II. 9.
Sjöberg, Erik II. 863.
Skalden, Skaldenpoeſie I. 608 ff., 611 ff.
Skallagrimſſon, Egil I. 611.
Skarga, Peter II. 680, 687.
Skelton, John II. 304.
Skopas I. 259.
Skularſon, Einar I. 612.
Slavici, Joan II. 987.
Slawen, die, Slawentum. Ariſche Herkunft, Urariertum I. 65 ff. Das alte Slawentum, Religion, Sprache, Kultur I. 614 ff. Slawiſche Volkspoeſie I. 619 ff. Die Slawen im Mittelalter I. 838 ff. In der Zeit vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert unter dem Einfluß der romaniſch-germaniſchen Kultur II. 677 ff. Im 19. Jahrhundert II. 977 ff.
Slowacki, Julius II. 979, 980.
Slowaken, ſlowakiſche Litteratur II. 985.
Slowenen, ſlowениſche Litteratur I. 846. II. 986.
Smil von Pardubic I. 847.
Smollet, Tobias II. 626, Abb. 626.
Snofru, König I. 186.
Snoilsky, Graf Karl J. G. II. 949.
Snorri Sturluſon I. 612.
Soknunri, ägypt. Märchen von König I. 198.
Sokrates I. 255, Abb. 254.
Solinſon, Bronjolf I. 608.
Solis, Antonio de II. 404.
Solon I. 231, 237, Abb. 238.
Somadeva I. 122.
Somali, Poeſie der I. 15. Abb. Ein Somalibarde I. 19.
Sonnenfels, Joſeph von II. 761.
Sonnentempel, bolivianiſcher, in Tiulhuanaco, Abb. I. 583.
Sonnenthal II. 926.
Sophiſten I. 255.
Sophokles I. 265, 281 ff. Im Vergleich zu Äſchylos I. 282. Seine Ideenwelt I. 282 ff. Sein künſtler. Charakter I. 284. Seine Werke I. 284 ff. Analyſe des König Ödipus I. 286 ff. Abb. Bildnis I. 283. Antike Darſtellung einer dramatiſchen Parodie der Antigone I. 291.
Sophron aus Syrakus I.
Sosano Ono-mikoto I. 568.
Soſiphanos I. 330.
Soſitheos I. 330.
Sotades aus Maranna I. 338.
Sotternie II. 501.
Soulary, Joſéfin II. 961.
Southey, Robert II. 849, Abb. 849.
Souveſtre, Emile II. 958.
Spanien, ſpaniſche Litteratur. Die alten Einwohner Spaniens, Keltiberer und Turdetaner, Schrift und Kultur I. 566, 587. In der Römerzeit I. 405, 410. Die weſtgotiſche Zeit und die chriſtl. lateiniſche Litteratur in Spanien I. 438, 441, 442, 632, 640, 641, 649. Sturz des weſtgotiſchen Reiches durch die Araber, arabiſche Poeſie auf ſpani-

Digitized by Google

schem Boden I. 498 ff. Zeitalter der Kreuzzüge I. 691 ff. Anfänge der Nationallitteratur in spanischer Sprache I. 724. Das spanische Nationalepos I. 761 ff. Das ritterlich-höfische Epos I. 789. Im 14. und 15. Jahrhundert II. 55 ff. Anfänge des Theaters II. 87 ff., 89.
Spanien, spanische Litteratur im Zeitalter der Renaissance II. 101 ff., 187 ff. Der spanische Klassicismus und die italienische Schule II. 190 ff. Das spanische Drama in den Tagen Lope de Vega's II. 196. Die Entstehung des modernen, realistischen Romanes, Cervantes II. 206 ff.
— im 17. Jahrhundert II. 361 ff., 391 ff. Das Drama Calderons und seiner Zeitgenossen II. 398 ff.
— im 18. Jahrhundert. Verfallzeit der spanischen Poesie und Neuerwachen unter den Einwirkungen der französischen Litteratur II. 665 ff.
— im 19. Jahrhundert. Die Zeit des Nachklassicismus und der Romantik II. 892 ff. Der Realismus II. 975 ff.
Spee, Friedrich II. 526, Abb. 526.
Spencer, John II. 296.
Spener, Philipp Jakob II. 524.
Spenser, Edmund II. 308 ff., Abb. 311.
Speroni, Sperone II. 166.
Spervogel I. 729, Abb. 731.
Spieghel, Hendrik Laurensz II. 506
Spieler, der, von Regnard II. 476, Abb. einer Scene aus 476.
Spielhagen, Friedrich II. 933, Abb. 933.
Spielmann, Spielleute, Jongleur, Joglar, Spielmannsdichtung I. 633, 674, 701, 790, 792, 809. II. 64.
Spinoza Baruch II. 375, Abb. 375.
Spitta, Philipp II. 928.
Spitteler, Karl II. 1007.
Sponsus II. 88.
Sprachgesellschaften, deutsche, im 17. Jahrhundert II. 517.
Staël, Madame de II. 869, Abb. 870.
Stagnelius, Erik II. 868.
Stainhoewel, Heinrich II. 71.
Stampa, Gaspara II. 165.
Starkard I. 611.
Stasinos von Kypros I. 224.
Statius, Cäcilius I. 362.
— P. Papinius I. 406.
Stecchetti, Lorenzo II. 973.
Stedmann II. 945.
Steele, Richard II. 567.
Stesanit und Ichnilat I. 841.
Steffens, Hendrik II. 882.
Steinhausen, Heinrich II. 936.
Stephan, König von Serbien I. 842. [836.
Stephanes Sachlikis I.
Stephanus s. Estienne.
Stern, Daniel s. Agoult.
— Maurice Reinhold von II. 1007.
Sterne, Laurence II. 627, Abb. 627.
Stesichoros I. 241.
Stieler, Karl I. 933.
Stifter, Adalbert II. 915.
Still, John II. 322.
Stjernhjelm, Georg II. 671.
Stne-Roman, der ägyptische I. 198.
Stoiker I. 327.
Stolberg, Graf Christian II. 727. [727.
— Friedrich Leopold II.
Storm, Theodor II. 915, Abb. 916.
Strabo I. 393.
Strachwitz, Graf Moritz von II. 910.
Strandberg, C. W. II. 949.
Stranitzky, Joseph Anton II. 548.
Straßburger Eidschwüre, Abb. I. 667.
Strindberg, August II. 953.
Sturluson, Snorri I. 612.
Sturm- und Drangperiode des 18. Jahrh. in der deutschen Litteratur II. 721 ff., 731.
Sturm, Julius II. 928.
Stysel, Michael II. 270.
Suarez II. 365.
— de Figueroa, Christoval II. 195.
Subandhu I. 122.
Suchenwirt, Peter II. 68.
Suckling, John II. 480.
Sudermann, Hermann II. 1006.
Sue, Eugène II. 958.
Südrussische Litteratur, südrussische Volkspoesie I. 614 ff., 620. Im Mittelalter I. 842 ff. In der Neuzeit II. 984.
Sun-King I. 42.
Sueven, germanischer Stamm II. 640.
Sufi, Sekte der, Sufismus I. 479, 524 ff.
Su-su I. 47.
Suheir I. 465.
Sully II. 244.
— Prudhomme, R. F. A. II. 963.
Suluwansa I. 127.
Sumarokow II. 685.
Sumerer I. 138, 144 ff.
Suomen maa, Suomi, Suomen I. 628, 625, vergl. Finnen.
Surrey, Henri Howard Earl of II. 307, Abb. 308.
Susarion I. 304.
Suso, Heinrich II. 4.
Sutsos, Brüder II. 988.
Swan-Theater in London zu Shakespeare's Zeit, innere Ansicht II. 343.
Swift, Jonathan II. 560, 573, Abb. 574.
Swinburne, Algernon Charles II. 942, Faksimile 943.
Sykrophon I. 330.
Sylvestre, Gregorio II. 192.
Symbolisten, Schule der II. 965.
Synesius I. 496.
Syrische Litteratur I. 442. Abb. Seite einer syrischen Handschrift der Bücher Moses vom Jahre 464 n. Chr. I. 443. Seite aus einem Manuskript des Eusebius von Caesarea I. 445.
Syrokomla, Wladyslaw s. Kondratowicz.
Szasz, Karl II. 969.
Szigligeti, Eduard II. 989.
Szymonowicz, Szymon II. 680.

T.

Ta' abbata Scharran I. 463.
Tabari I. 481.
Tabernacia I. 344.
Tacitus Cornelius I. 405, 601.
Tänzer, ägyptische, Abb. I. 188.
Tagelieder I. 711.
Taliesin I. 594.
Talma II. 867, Abb. 868.
Talmud, talmudische Litteratur I. 451 ff., Abb. I. 454.
Tamulen, Tamulische Sprache und Litteratur I. 553 ff., Abb. I. 555.
Tan, Stifter der Tscheu-Dynastie I. 85.
Tannahill, Robert II. 646. Faksimile seines Gedichtes Jessie 645.
Tannhäuser I. 749, Abb. 749.
Tansillo, Luigi II. 164.
Tanzmaske der Marutse, Abb. I. 10.
— von Neu-Britannien, Abb. I. 8.
Taosen, Hans II. 670.
Tao-sse, Sekte der I. 41, 42, 46, 55. Vergl. Lao-tse.
Taqui, Mir Mohammed I. 552.
Targumen I. 179.
Tarrega II. 205.
Tartaglia Figur der italienischen commedia dell'arte II. 99.
— Bernardo II. 179, 182.
Tasso, Torquato II. 176 ff. Das Zeitalter Tasso's II. 176 ff. Tasso's Charakter II. 178. Sein Leben II. 179 ff. Seine Werke II. 182 ff. Abb.: Bildnis II. 177. Tasso, Dante, Ariost, Petrarca nach Rafael II. 148. Tasso's Handschrift II. 181.
Tassoni, Alessandro II. 387, Abb. 386.
Tatischew II. 684.
Tatius, Achilles I. 400.
Tauler, Johannes II. 8.
Tausend und eine Nacht, orientalische Märchensammlung I. 122, 136, 498, 534, 546, 790.
Taylor, Bayard II. 945.
— Georg II. 934.
Tazie I. 538.
Teatro olimpico zu Vicenza, Abb. der Scena des II. 167.
Tebaldeo, Antonio II. 164.
Tegnér, Esaias II. 864.
Teichner, Heinrich von II. 68.
Teimuras, König der Kachetier I. 447.
Teirlinck-Stijns II. 948.
Teisias s. Stesichoros.
Teleklides I. 318.
Telesilla I. 241.
Tellez, Gabriel II. 205.
Tellspiel, das älteste II. 286.
Telugu I. 553.
Temmâm, Abu I. 485.
Tencin, Frau von II. 618.
Tennyson, Robert II. 942, Abb. 942.
Tenzonen der Provençalen I. 716. [365.
Terentius Varro, M. I.
— Afer, Publius I. 346, 356 ff.
Terenz s. Terentius Afer.
Terpander I. 233, 235.
Tertullianus I. 433.
Teseretto I. 626.
Testa, Gherardi del II. 974.
Testi, Fulvio II. 382.
Teufel, der hinkende, von Lesage II. 579, Abb. eines Kupfers aus 579.

Digitized by Google

Teutschgesinnte Genossenschaft II. 517.
Thackeray, William Makepeace II. 940, Abb. 940.
Thales I. 229.
Thaletas I. 233, 235.
Thamudische Inschrift, Abb. I. 461.
Thamyris I. 208.
Thang-Dynastie, Entwickelung d. chinesischen Dichtkunst unter der I. 47.
Thang-schi I. 49.
Thao-hau I. 49.
Tharasa I. 465.
Theale Me. II. 218.
Theater, Schauspielkunst. Vgl. auch Drama.
— Anfänge theatralisch-schauspielerischer Kunst bei den Naturvölkern I. 12. Bei den alten Ägyptern I. 184. Bei den alten Germanen II. 601.
— im Orient. Das chinesische Theater I. 50 ff. Das indische Theater I. 108 ff. Die persischen Mysterienspiele I. 537 ff. Die singhalesischen Pantomimen I. 555. Das javanische Theater I. 561. Das birmanische, siamesische und annamitische I. 563, 565. Das japanische Theater I. 570. [281, 302 ff.
— der Griechen I. 261 ff.,
— der Römer I. 341, 344, 346 ff., 366, 367, 369 ff.
— des Mittelalters I. 668. II. 87 ff.
— in der Renaissancezeit II. 138 ff., 149, 165 ff., 167, 168, 196 ff., 248, 249, 285 ff., 312 ff., 341, 343.
— im 17. Jahrh. II. 387, 388, 394 ff., 441 ff., 449, 450, 460, 465 ff., 472 ff., 495, 508, 528, 544 ff.
— im 18. Jahrh. II. 566, 589 ff., 633 ff., 650, 652, 654, 659 ff., 662 ff., 672, 703 ff., 761 ff., 791 ff.
— im 19. Jahrhundert II. 840 ff., 858, 865 ff., 884, 887, 921 ff., 925 ff., 959 ff., 974.
Thebais I. 225.
Theodektes aus Phasalis I. 318.
Theoderich der Ostgotenkönig I. 419, 632, 646, vergl. Dietrich v. Bern.
Theodoros Prodromos I.
Theodulf I. 663. [832.
Theognis I. 242.
Theokrit I. 305, 332, 333 ff.
Thespis aus Ikarion I. 264.
Theuriet, André II. 962, 956.
Thiard, Pontus de II. 248.
Thmogwi, Sargis von I. 446.
Thomas, anglonormannischer Dichter I. 787.
— da Aquino I. 703.
Thomasin von Zerclære I. 817.
Thomasius, Christian II. 585, Abb. 585.
Thomson, James II. 576, Abb. 576.
Thorbjörn Hornklofi I. 611.
Thordarson Sighvat I. 612.
Thoresen, Anna Magdalena II. 952.
Thorgilsson, Ari I. 612.
Thorild, Thomas II. 675.
Thormodd Kolbrunarskald I. 612.
Thou, August de II. 112.
Thukydides I. 257, Abb. 258.
Thymele I. 268.
Tibet, Tibetaner, Tibetanische Litteratur I. 563.
Tibullus, Albius I. 378.
Tieck, Ludwig II. 818, Abb. 819.
Tiedge, Christoph August II. 804.
Tière, Nestor de II. 948.
Tiererzählung, Tiersagen, vergl. Fabel.
Tillier, Claude II. 958.
Timon aus Phlius I. 338.
Timoneda, Juan de II. 199.
Timotheos von Milet I.
Timur I. 533. [281.
Tindal, Matthews II. 558.
Tinodi, Sebastian II. 667.
Tin-tun-Ling I. 62.
Tirso de Molina s. Tellez.
Titinius I. 363.
Tiulhuanaco, bolivianischer Sonnentempel in, Abb. I. 583.
Tjodolf von Hvin I. 611.
Tjuttschew, F. II. 991.
Tkadletschek I. 846.
Tobias, Buch I. 179.
Tode II. 674.
Töne der deutschen Meistersinger II. 67.
Toepffer, Rodolphe II. 958.
Törring, Graf II. 767.
Tofail, Ibn I. 490.
Togata, commoedia I. 344.
Toland, John II. 553.
Tolby, Stephan II. 990.
Tollens, Hendrik II. 861.
Tolnai, Ludwig II. 990.
Tolstoj, Alexej II. 991.
— Leo II. 998, Abb. 997.
Tolteken I. 576. Toltekische Inschrift aus Copan, Abb. I. 579, aus Lorillard-City, Abb. I. 579.
Tommaso da Celano I. 706.
Tonalamatl I. 577.
Topeng I. 561.
Torlaksson, Jón II. 674.
Torelli, Achille II. 974.
— Pomponio II. 166.
Torre, Alonzo de la II. 60.
Torres Naharro, Bartolomé de II. 197.
Totenbuch, Totenbücher, Totenbuchlitteratur der alten Ägypter I. 186, 191, Abb. 187, 189. Bunte Tafel zwischen 176 und 177: Seite aus dem Ani Papyrus des britischen Museums.
Totentanzlitteratur des Mittelalters II. 57, 95.
Toulouse, Peire Raimon von I. 711.
Tovote, Heinz II. 1006.
Towneley-Mysteries II. 94, 95.
Träger, Albert II. 928.
Tragoedia crepidata I. 344. [659.
Trapassi s. Metastasio II.
Trautmann, Franz II. 918.
Treizsaurwein, Max 71. II.
Trembecki II. 668.
Triadon I. 448.
Trischoka I. 72.
Triffino, Giovanni Giorgio II. 166, 182, Faksimile seiner Unterschrift 166.
Tristan und Isolde in Sage und Dichtung I. 782, 785, 794, 797, 801, 802. II. 71, Abb. I. 781, 782.
Tritagonist I. 265.
Triumphe, die, von Petrarca II. 96, Abb. 96.
Trojan, Julius II. 966.
Trollope, Anthony II. 941.
Troubadour, Trouvère I. 702 f. Lyrik der Provençalen, höfisch-ritterliche Dichtung des Mittelalters.
Trueba, Antonio de II. 975.
Tschachruchadse I. 446.
Tschaitanja I. 116.
Tschanda I. 552.
Tschang-kue-pin I. 57.
Tschaura I. 98, 101.
Tschech, Svatopluk II. 986.
Tschechen, gleich Böhmen, s. Böhmen, böhmische Litteratur.
Tschelakovsky, Franz II. 985.
Tschelebi, Ali I. 546.
— Ischak I. 544.
Tschernyschewskij, N. G. II. 998.
Tschou-Dynastie I. 35.
Tschibtscha, Chibcha, altamerikanisches Kulturvolk, Kultur der I. 579.
Tsching-te-hoei I. 53, 55, 56.
Tsching-thing-yü I. 57.
Tschippewäs, Indianer, Poesie der I. 13. Abb. Zaubergesang in Bilderschrift I. 13.
Tschirokihsen, Alphabet der I. 16.
Tschuang-tse I. 40, 42.
Tschuden I. 623.
Tschudi, Ägidius II. 112.
Tschün-tsien I. 39.
Türheim, Ulrich von I. 801.
Türken, die, türkische Litteratur I. 542 ff., Abb. Seite aus einer türkischen Handschrift des 16. Jahrhunderts I. 542. Seite aus einer türkisch-uiguirischen Handschrift des 15. Jahrhunderts I. 545.
Tu-fu I. 49.
Tullia d'Arragona II. 163.
Tullin, Christian Braumann II. 674.
Tungern, Arnold von II. 185.
Turdetaner I. 587.
Turdetanische Münze, Abb. I. 587.
Turgenjew, Ivan II. 998, Abb. 994.
Turkmenen, Turkmenische Kultur I. 548.
Turlin, Ulrich v. d. I. 801.
Tusculum, Theater zu, Abb. I. 348.
Twain, Marc II. 947.
Tyrtäos I. 231, 236.

U.

Ubeda, Francisco Lopez de II. 209.
Udall, Nicholas II. 822.
Uhland, Ludwig II. 835, Abb. 835.
Uiguren, die, Kultur der I. 546. Abb.: Seite aus einer uigurischen Handschrift, aus dem Kudatku Bilik I. 547.
Ujejski, Cornelius II. 981.
Ulfilas I. 645.
Ulrich von Lichtenstein I. 744, Abb. 746. Grabstein des, Abb. 745.
— von Singenberg I. 744.
— von Türheim I. 801.
— von dem Turlin I. 801.
— von Wintersteten I. 752.
— v. Zazikhoven I. 801.
Ulugbeg I. 533.
Ungarn, die, ungarische Litteratur. Herkunft u. alte Kultur der Ungarn I. 623 ff. Ungarische Litteratur vom Mittel-

Digitized by Google

alter bis zum 18. Jahrh. II. 686 ff. Litteratur des 19. Jahrh. II. 966 ff.
Upanischaden I. 78.
Uparupakam I. 104.
Urbino, Federigo da Montebeltro, Herzog von II. 127.
Urdu-Sprache I. 549.
d'Urfé, Honoré II. 418.
Usbeken I. 547.
Uschana I. 72.
Usertesen I., I. 186.
Uspenskij, Gleb II. 997.
Uta I. 568.
Utai I. 572.
Utopia von Thomas Morus II. 110, Abb. der Insel Utopia 112.
Uz, J. P. II. 602.

V.

Vagantenpoesie, lateinische, siehe Fahrende Schüler.
Vakidy I. 481.
Valaoritis II. 988.
Valdes, Juan Melendez II. 667.
Valera, Juan II. 975.
Valerius Catullus I. 368.
— Flaccus, C. I. 408.
— Maximus I. 403.
Valla II. 128.
Valmiki I. 95.
Vandalen, germanisches Volk, vergl. Germanen II. 598 ff., 632, 633, 640, 646. [818.
Varnhagen von Ense II.
Varro s. Terentius Varro I. 365.
Vasco da Gama II. 108.
Vasishtha I. 72.
Vaugelas II. 418.
Veda, die Veden, Vedenlitteratur der alten Inder I. 69 ff.
Vega, Alonso de la II. 199.
— Lope de II. 200 ff., Abb. 200.
Veit, Dorothea II. 818.
Veldeke, Heinrich von I. 791. [403.
Vellejus Paterculus I.
Velten, Magister Johannes II. 548. Abb.: Theaterzettel d. Veltenschen Truppe vom Jahre 1688 II. 547.
Venantius Fortunatus I. 438, 442, 661.
Vendidad I. 132.
Veneter I. 615.
Ventadour, Bernart von I. 711, 718 ff.
Verga, Giovanni II. 973, Abb. 973.
Vergilius Maro, P. (Vergil) I. 371 ff. Abb: Büste I. 372. Seite aus der vatikanischen II. Vergilhandschrift aus dem 4. Jahrh. n. Chr. I. 373. Dido und Äneas. Dido und ihre Gäste. Zwei Miniaturen aus der großen vatikanischen Vergilhandschrift I. 375, 376.
Verismus in der zeitgenössischen italienischen Litteratur II. 972.
Verlaine, Paul II. 1002.
Verne, Jules II. 968.
Verri, Alexandro II. 665.
Vesalius II. 107.
Vesey, Mc. II. 618.
Vetala, 25 Erzählungen eines, indische Märchensammlung I. 122, 548, 551.
Viaud, Julian, s. Loti
Vicente, Gil II. 196, 221.
Victor Hugo II. 877 ff., Jugendbild 878, Altersbild 880.
Vidal, Peire I. 707, 708.
Vidschaja I. 127.
Viduschaka. Narrenfigur des indischen Dramas I. 105.
Vierordt, Heinrich II. 928.
Vigny, Alfred de II. 884.
Vikramaditja, 32 Erzählungen der Figuren vom Throne des I. 122.
Villani, Brüder II. 42.
Villegas, Antonio de II. 192. [194.
— Estevan Manuel de II.
Villehardouin II. 46.
Villena, Markgraf von II. 60.
Villesandino, Alfons Alvarez de II. 60. Faksimile der Handschrift seiner Poesien 59.
Villon, François II. 46, 52 ff., Abb. 53.
Vinci, Leonardo da II. 107.
Vinje, Aasmund O. II. 952
Violieren II. 502.
Virgilius s. Vergilius.
Virues, Cristoval de II. 200.
Vischakhadatta I. 115.
Vischer, Friedrich II. 936.
Vischnu I. 81.
Vischvamitra I. 72.
Visscher, Römer II. 506.
— Anna II. 506.
— Marie Tesselschade de II. 506.
Vitruv I. 369.
Vittoria Colonna II. 165. Faksimile ihrer Unterschrift 164.
Vjasa I. 85.
Vlachojannis II. 988.
Vlachos, A. II. 988.
Vlahuta II. 987.
Vlamen, vlämische Litteratur s. Niederländer.
Völuspa I. 609.
Vörösmarty, Michael II.
Voiture II. 417. [989.
— Vincent II. 412.
Volker I. 606. [II. 857.
Volpone, von Ben Jonson
Voltaire II. 556 ff., 681 ff., Abb. 557, Handschrift 559, Frontispiz seiner Henriade II. 581.
Vondel, Joost van den II. 505, 508, Abb. 507.
Vorrenaissance I. 677 ff.
Vossius, Gerh. Jo. II. 500.
Voß, Jan II. 509.
— Johann Heinrich II. 728, Abb. 729.
— Richard II. 932.
Vrchlický, Jaroslaw II. 985.
Vulgärlateinisch I. 665.

W.

Wace I. 816, Abb.: Aus einer Handschrift von Wace's „Brut d'Engleterre" 816.
Waddah aus Mekka I. 486.
Wäinämöinen I. 628.
Wass Kascheff, Hussein I. 534. [885.
Waiblinger, Wilhelm II.
Waidelotен, Priester der Litauer I. 623.
Wajang, Drama der Javaner I. 561.
Wala, Prophezeiung der, Völuspa I. 609.
Waldere I. 640.
— Abb. einer Seite des Bruchstückes von, I. 638, vergl. Walther von Aquitanien.
Waldis, Burkard II. 287, Titelseite zu seinem Esopus 288.
Wali I. 552.
Waliser, die, walisische Poesie I. 590 ff., 598 ff.
Walküren I. 603.
Waller, Edmund II. 480.
Walther von Aquitanien, Held der germanischen Sage und Dichtung I. 640, 667. Vgl. Waldere.
— von Châtillon I. 700.
— Erzpoet I. 700.
— Map I. 700.
— von der Vogelweide I. 733 ff., Abb. 737. Steinsarg des, Abb. 738. Faksimile eines Gedichtes von, 739.
Wang-po I. 49.
Wang-schi-fu I. 53.
Wang-wei I. 49, Abb. 50.
Warbeck, Veit II. 291.
Wartau I. 446.
Wartburg, Sängerkrieg auf der I. 752, Abb. 751.
Weber, Fr. W. II. 928.
Webster, John II. 358.
Weckherlin, Rudolf II. 519.
Weda s. Veda.
Wegierski II. 683.
Wel I. 51.
Weimar in den Tagen Goethe's und Schillers II. 788. [Abb. II. 798.
— das alte Theater in, Weise, Christian II. 542.
Weisheit, Buch der, s. Pantschatantra.
Weiße, Christian Felix II. 602. [548.
Weißkern-Odoardo II.
Weitbrecht, Karl II. 986.
Welhaven, J. S. C. II. 952.
Weltchronik des Rudolf von Ems I. 815.
Wendische Litteratur, vgl. Lausitzisch-serbische Litteratur.
Wen-tschong-tse I. 42.
Wenzel, König von Böhmen I. 752. [952.
Wergeland, Henrik II.
Werner I. 805, Abbildung: Zwei Miniaturen aus Werners Marienleben I. 805. [Abb. 823.
— Zacharias II. 822,
Wernher von Tegernsee I. 698.
— der Gärtner I. 810.
Wernicke, Christian II. 542.
Wessel, Gansvoort II. 182. [674.
— Johann Hermann II.
Wessobrunner Gebet I. 599, Abb. 600, 602.
Westgoten, vergl. Goten II. 632, 633, 640. Bekehrung zum Christentum 640, 641 ff., 644, 645, 646, 649, 667.
Whitman, Walt II. 945.
Whittier, John Greenleaf II. 945.
Wiat s. Wyatt.
Wibe II. 674.
Wichert, Ernst II. 931.
Wickram, Jörg II. 288.
Widmann, J. V. II. 986.
Widsith I. 633.
Wieland, Christoph Martin II. 714 ff., Abb. 714, 719. [I. 611.
— der Schmied, Sage von
Wienbarg, Ludwig II. 904.
Wilbrandt, Adolf II. 984.
Wilde, Oskar II. 1008.
Wildenbruch, Ernst v. II. 932, Abb. 932.
Wilhelm IX., Graf von Poitiers I. 709.
— von Orange, Sagen von I. 700, 801.
Wille, Bruno II. 1004.
Willem I. 813. II. 75.
Willems, J. F. II. 948.
Willram I. 686. Abb. Faksimile einer Seite seiner Paraphrase des Hohenliedes, Abb. I. 686.

Digitized by Google

Wilson, John. II. 856.
Wimpfeling, Jacob II. 135. Abb. eines Holzschnittes aus seinem Werke „de fide concubinarum in sacerdotes“ II. 135.
Windtürme, Stele der (vgl. Geiertürme), Abb I. 142.
Winfried s. Bonifacius.
Winkelmann, Johann Joachim II. 769 ff., Abb. 769.
Winsbeke, Winsbekin I. 817, Abb. 818.
Winterstetten, Ulrich von I. 752.
Wirnt von Gravenberg I. 801, II. 71.
Wispered I. 132.
Wither, George II. 308. 481.
Wittenberger Nachtigall, die, von Hans Sachs II. 282, Abb. 282.
Wizlaw III. von Rügen I. 752.
Wiwet II. 674.
Wizin, von II. 666.
Wladimir, Zar I. 619. Als Held der russischen Volksdichtung I. 619.
Wochenschriften, moralische, siehe moralische Wochenschriften.
Woermann, Karl II. 928.
Wolfdietrich I. 771, 772. II. 70. Abb. aus dem 70.
Wolfe, Charles II. 856.
Wolff, Amalie II. 840.
— Christian II. 586, Abb. 587.
— Julius II. 928.
— Pius Alexander II. 840.
Wolfram von Eschenbach I. 797, Abb. 800.
Wolkenstein, Oswald von II. 64, Abb. 66.
Wolzogen, Ernst von II. 936. [819.
Wordsworth, William II.
Wortley, Montague, Lady II. 618.
Wu I. 51.
Wu-han-tschin I. 57.
Wulfila s. Ulfilas.
Wyatt, Thomas II. 307, Abb. 307. [499.
Wycherley, William II.
Wyclif, John II. 4, 79, Abb. aus seiner Bibelübersetzung 80.
Wyle, Niclas von II. 71.

X.

Xenophanes I. 225, 229.
Xenophon I. 257.
— von Ephesus I. 399.
Xistus Betulius II. 139.

Y.

Yagur-Veda I. 71, 77.
Yakamotsi I. 508.
Yang-khiong I. 49.
Yao, Inschrift des Kaisers Abb. I. 38.
Yjita, I. 582.
Yo-pe-tschuen I. 56.
Young, Edouard II. 576. Abb. II. 575.
Yucatan I. 578.

Z.

Zacharja I. 170.
— der jüngere I. 178.
Zaleski, Bohdan II. 980.
Zamna I. 579.
Zamora II. 406.
Zanella, Giacomo II. 970.
Zarate, Anton Gil y II. 883.
Zarathustra I. 130 ff.
Zauberwesen, Zauberer, Zaubersprüche und Beschwörungsformeln. In der Poesie der Naturvölker I. 8, 10 ff., 14, 16 ff., 549, 557. Bei den alten Indiern I. 74 ff. Bei den Babyloniern I. 145. Bei den alten Hebräern I. 167. Bei den alten Ägyptern I. 181, 186, 188, 191, 198. Bei den Griechen I. 208. Bei den Römern I. 341. Bei den Germanen: Merseburger Zaubersprüche I. 601, 606. Bei den Slawen I. 618. Bei den Ungarn I. 624. Den Finnen I. 630. Vergl. Schamanismus. Abbildungen: Indianische Zauberlieder in Bilderschrift I. 13, 14. Zauberer der Niam-Niam I. 17. Lappischer Schamane I. 629. Die Merseburger Zaubersprüche II. 604.
Zedlitz, Joseph Christian von II. 841.
Zeidun Ibn I. 500.
Zeno I. 257.
Zeno, Apostolo II. 659, Abb. 659.
Zenodot von Ephesus I. 398.
Zephanja I. 176.
Zesen, Philipp II. 517, 535.
Zeuxis I. 259.
Ziegler, Heinrich Anshelm von und Kliphausen II. 589.
Zmichowska, Narzissa II. 981.
Zmorski, Roman II. 981 ff.
Zola, Emile II. 968, Abb. 969, Faksimile 969.
Zoroaster s. Zarathustra.
Zorrilla, José II. 893.
Zring, Niclas II. 687.
Zschokke, II. 838.
Zulus, Poesie der I. 15.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google

Verlag von J. Neumann, Neudamm.

Proſpekt.

WISSEN MACHT FREI.
HAUSSCHATZ
DES
WISSENS

Mit ca. 8000 Textilluſtrationen, zahlreichen ſchwarzen Tafeln und 100 bunten Karten und Tafeln.

Zu beziehen:
in 320 Heften à 30 Pf. = 18 Kr. ö. W. = 40 Ctms. oder **in 16 Bänden, elegant in Leinen gebunden, à 7,50 M. = 4 fl. 50 Kr. ö. W. = 10 Francs.**

Für die Abnehmer der ganzen Sammlung Generalregiſter zum Schluß gratis.

Die Werke ſind auch einzeln käuflich.

Der „Hausſchatz des Wiſſens“ iſt eine Sammlung von gemeinverſtändlichen reich illuſtrierten Werken, welche die für das große Publikum wichtigſten Zweige des allgemeinen Wiſſens umfaſſen und zu den niedrigſten Preiſen, bei beſter Qualität des Gebotenen, auf den Büchermarkt gelangen.

Jedes dieſer Werke bildet ein vollſtändig für ſich abgeſchloſſenes Ganzes mit einem ausführlichen Regiſter.

Die Gliederung des Geſamtunternehmens iſt folgende:

Die Natur. Abteilung **I. Entwickelungsgeſchichte der Natur** (Bd. 1 u. 2).
„ **II. Die Naturkräfte (Phyſik u. Mechanik)** (Bd. 3 u. 4).
„ **III. Die Lehre vom Stoff (Chemie)** (Bd. 5).
„ **IV. Das Mineralreich** (Bd. 6).
„ **V. Das Pflanzenreich** (Bd. 7).
„ **VI. Das Tierreich** (Bd. 8 u. 9).
Die Menſchheit. „ **VII. Länder- und Völkerkunde** (Bd. 10 u. 11).
„ **VIII. Geſchichte der Menſchheit (Weltgeſch.)** (Bd. 12 u. 13).
„ **IX. Kunſtgeſchichte nebſt Geſchichte der Muſik u. Oper** (Bd. 14).
„ **X. Geſchichte der Weltlitteratur nebſt einer Geſchichte des Theaters aller Zeiten und Völker** (Bd. 15 u. 16).
„ **XI. Geſamtregiſter** (Bd. 17). **(Gratiszugabe für die Abnehmer der ganzen Sammlung.)**

Digitized by Google

Verlag von J. Neumann, Neudamm.

Außer dem vorliegenden Werk **„Geſchichte der Weltlitteratur“** nebſt einer **„Geſchichte des Theaters aller Völker und Zeiten“** (Abteilung X Band 15 und 16) ſind folgende Bände erſchienen oder im Erſcheinen begriffen:

Abteilung I (Bd. 1 u. 2) **des „Hausſchatz des Wiſſens“**

Entwickelungsgeſchichte der Natur

bearbeitet von

Wilhelm Bölſche.

(Zwei Bände von etwa 103 Druckbogen — 1650 Seiten mit etwa 1000 Abbildungen und 16 bunten Tafeln.)

Die Bölſche'ſche Entwickelungsgeſchichte der Natur iſt ein hervorragendes Werk, welches in der Bibliothek keines wahrhaft Gebildeten fehlen ſollte! Nach einem Urteil von Weſtermanns Monatsheften iſt das Buch als **ein Erſatz des Humboldt'ſchen Kosmos für die Jetztzeit** anzuſehen.

In ſachkundiger, feſſelnder, überzeugender Darſtellung und zugleich in künſtleriſch vollkommener Form führt uns der glänzend begabte Verfaſſer **die Entwickelung des Naturganzen, nicht nur unſerer kleinen Erde, ſondern des geſamten Weltalls — vom Nebelfleck bis zum Menſchen** — vor.

Es kann behauptet werden, daß ein ſolches Buch dem deutſchen Leſepublikum noch nie geboten worden iſt. Alle älteren Arbeiten verwandter Art ſind in weſentlichen Punkten weit übertroffen. Obwohl beſtrebt, ein „Ganzes“ zu geben, folgt das Werk doch ſtreng nur den **wirklichen Reſultaten der modernen Naturwiſſenſchaft.** Keine vagen Hypotheſen und Märchen ſind es, auf die der Verfaſſer ſich ſtützt. Indem er in beſonnener Weiſe auch die Schranken der Erkenntnis betont, hat er es in glücklichſter Form vermieden, nach irgend einer Seite hin verletzend zu wirken. Durchdrungen von der Größe und Erhabenheit der Forſchung, will er nur über das belehren, was ſchon heute eine feſte Errungenſchaft der Kulturmenſchheit ſein darf und **als ſichere Wahrheit** jenſeits aller Parteien ſteht. **Von kompetenten Beurteilern iſt gerade dieſe Seite des Buches in wärmſter Weiſe öffentlich anerkannt worden.**

Eduard Sueß.

Illuſtrationsprobe aus „Entwickelungsgeſchichte der Natur“.

Digitized by Google

Verlag von J. Neumann, Neudamm.

Abteilung V (Band 7) des „Hausschatz des Wissens“:

Das Pflanzenreich

bearbeitet von

Professor Dr. K. Schumann,
Kustos am Königl. Botanischen Museum zu Berlin und Privatdocent.

Dr. E. Hilg,
Assistent am Königl. Botanischen Garten zu Berlin und Privatdocent.

Ein Band von etwa 54 Druckbogen = etwa 800 Seiten mit etwa 500 Abbildungen und 6 bunten Tafeln.

Alpenveilchen.
Illustrationsprobe aus „Das Pflanzenreich“

Die Herren Verfasser beabsichtigen in dieser Bearbeitung des Pflanzenreiches, jeden, der an den Kindern Floras ein Interesse nimmt — und wer hätte dieses nicht? — in die Botanik einzuführen. Ein vorbereitender Teil entwickelt die grundlegenden Kenntnisse über den gröberen und feineren Bau der höheren Gewächse, über die Lebensverrichtungen der Kräuter und Bäume, welche für ein Verständnis der Pflanzen notwendig sind. **Das Hauptgewicht wird auf die Besprechung derjenigen Pflanzen gelegt, welche in medizinischer, technischer, ökonomischer und gärtnerischer Hinsicht wichtig sind**, oder welche solche Eigentümlichkeiten in ihrer Lebensweise zeigen, daß sie durch diese einer hervorragenden Berücksichtigung wert erscheinen. Daß auch die niederen Lebewesen, namentlich die für den Menschen nach vielen Richtungen hin so nützlichen, nach anderen so außerordentlich schädlichen Pilze eine genügende Würdigung erfahren, ist eine Forderung der heutigen Zeit. Dabei ist das reich illustrierte Buch kein trockener Leitfaden, sondern versucht, in gefälliger Sprache und lebhafter Schilderung seinem Stoffe gerecht zu werden.

Digitized by Google

Verlag von J. Neumann, Neudamm.

Abteilung VI (Band 8 und 9) des „Hausschatz des Wissens“:

Das Tierreich

bearbeitet von

Dr. Heck Paul Matschie Bruno Dürigen Dr. Ludwig Staby
E. Krieghoff Prof. Dr. v. Martens.

(Zwei Bände von 100 Druckbogen = 1600 Seiten mit etwa 1000 Abbildungen und 10 bunten Tafeln.)

Die Herren Verfasser haben sich die Aufgabe gestellt, neben der systematischen Sonderung auch die vergleichende Gegenüberstellung der Tierwelt in ihre Rechte treten zu lassen, den Leser also nicht nur mit dem Wesen der äußeren Erscheinungen, sondern auch mit der Ursache derselben vertraut zu machen und die einheitlichen Gesetze nachzuweisen, welche der unendlichen Vielgestaltigkeit der Tierwelt zu Grunde liegen. Daß daneben das Tierleben mit seinen anziehenden und lehrreichen Einzelheiten in vollem Maße zur Geltung kommen wird, bedarf wohl kaum der besonderen Erwähnung. **Die Namen der Herren Verfasser bürgen zur Genüge dafür, daß ihr Werk nicht nur auf der Höhe der Wissenschaft, sondern auch auf derjenigen der weitestgehenden Ansprüche und Bedürfnisse der Laienwelt steht und in seiner Art eine Erscheinung von hervorragendster Bedeutung sein wird.** — **Der illustrative Teil des „Tierreichs“** ist mit ganz besonderer Sorgfalt und Liebe behandelt worden, die hauptsächlichsten Vertreter aller Klassen des Tierreichs haben darin eine Stätte gefunden. **Der Bilderschmuck besteht aus etwa 1000 Abbildungen und 10 bunten Tafeln nach Originalzeichnungen der ersten Tiermaler der Gegenwart. — Eine besondere Zierde des Tierreiches sind zahlreiche bisher ungedruckte Säugetierbilder von H. Mützel, dem leider so früh verstorbenen besten aller Tierzeichner, von welchen nebenstehende Abbildung eine Probe giebt.**

Mona-Meerkatze.
Illustrationsprobe aus „Tierreich“.

Verlag von J. Neumann, Neudamm.

Abteilung VIII (Band 12 und 13) des **„Hausschatz des Wissens“:**

Weltgeschichte

bearbeitet von

M. Reymond.

Zwei Bände von 108 Druckbogen = 1650 Seiten gr. Oktav mit etwa 1000 Illustrationen, 12 Bildertafeln und 10 bunten historischen Karten.

Graf Camillo Cavour.
Illustrationsprobe aus „Weltgeschichte“.

Die Weltgeschichte hat als ein Spiegelbild der Entwickelung des Völkerlebens und der staatlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse in erster Reihe Anspruch als volkstümliche Wissenschaft zu gelten und allgemeinste Verbreitung zu finden. Der Verfasser hat seine Arbeit dem Sinn und Geschmack eines alle Schichten der Gesellschaft umfassenden Leserkreises angepaßt. Die ununterbrochenen Wechselbeziehungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, der rote Faden der natürlichen Entwickelung, der sich durch die ganze Weltgeschichte zieht, treten klar hervor. Der deutschen Geschichte ist mit Rücksicht auf die Nation, der neuesten Geschichte mit Rücksicht auf das Bedürfnis der Zeit, für welche das Werk geschrieben ist, besondere Aufmerksamkeit zugewendet worden. **Der reiche Bilderschmuck** des Werkes ist durchgehends **nach authentischen Originalen hergestellt** und enthält neben Porträts hervorragender historischer Persönlichkeiten Städtebilder und Landschaften, zeitgenössische Darstellungen, Abbildungen historischer Gebäude, Denkmäler und anderer geschichtlich merkwürdiger Gegenstände, Karten und Pläne. Besonders wertvoll ist die **Gratisbeigabe eines historischen Atlasses von zehn Karten in Farbendruck.**

Digitized by Google

In Vorbereitung befinden sich:

Abteilung II (Band 3 und 4) vom „Hausschatz des Wissens“:

Die Naturkräfte — Physik und Mechanik.

Herausgegeben von **H. Maser** zu Berlin.

Zwei Bände von 100 Druckbogen oder 1600 Seiten mit etwa 1000 Abbildungen und 10 bunten Tafeln.

Abteilung III (Band 5) vom „Hausschatz des Wissens“:

Die Lehre vom Stoff (Chemie).

Herausgegeben von **Dr. Theodor Paul**, Privatdocent zu Leipzig.

Ein Band von 45 Druckbogen oder 720 Seiten mit etwa 400 Abbildungen und 4 bunten Tafeln.

Abteilung IV (Band 6) vom „Hausschatz des Wissens“:

Das Mineralreich.

Herausgegeben von **Dr. Gürich**, Privatdocent zu Breslau.

Ein Band von 40 Druckbogen oder 640 Seiten mit etwa 400 Abbildungen und 4 bunten Tafeln.

Abteilung VII (Band 10 und 11) vom „Hausschatz des Wissens“:

Länder- und Völkerkunde.

Herausgegeben von **Dr. Paul Lehmann**, Direktor am Schiller-Realgymnasium zu Stettin.

Zwei Bände von 100 Druckbogen oder 1600 Seiten mit etwa 1000 Abbildungen und 10 bunten Tafeln.

Abteilung IX (Band 14) vom „Hausschatz des Wissens“:

Kunstgeschichte

nebst Geschichte der Musik und Oper.

Ein Band von 50 Druckbogen oder 800 Seiten mit etwa 500 Abbildungen und etwa 5 bunten Tafeln.

Abteilung XI (Band 17) vom „Hausschatz des Wissens“:

Gesamtregister.

Gratiszugabe für die Abnehmer der ganzen Sammlung.

Herausgegeben von der Verlagsbuchhandlung.

Ein Band von 30 bis 40 Druckbogen.

In jedem Jahre erscheinen 3 bis 4 Bände.

Digitized by Google